Ubiratan Teixeira

Dicionário de Teatro

Dicionário de Teatro

INSTITUTO GEIA
Av. Colares Moreira, Quadra 121, nº 1, Renascença
65075-440 – São Luís – Maranhão – Brasil
Tel. (55 98 3227 6655)
www.geia.org.br
e-mail: geia@geia.org.br

INSTITUTO GEIA

Empresas Associadas

Agromá Empreendimentos Rurais S.A.

Alpha Máquinas e Veículos do Nordeste Ltda.

Armazém Mateus Ltda.

Atlântica Serviços Gerais Ltda.

Agropecuária e Industrial Serra Grande Ltda.

Alumar – Consórcio de Alumínio do Maranhão

Bel Sul Administração e Participações Ltda.

Bunge Alimentos S.A.

Cemar- Companhia Energética do Maranhão S.A.

Companhia Maranhense de Refrigerantes

CIGLA – Cia. Ind. Galletti de Laminados

Companhia Vale do Rio Doce

Ducol Engenharia Ltda.

Haroldo Cavalcanti Cia. Ltda.

Lojas Gabryella Ltda.

Mardisa Veículos Ltda.

Moinhos Cruzeiro do Sul S.A.

Niágara Empreendimentos Ltda.

Rápido London S.A.

Servi Porto – Serviços Portuários Ltda.

Skala Engenharia Ltda.

Telemar Norte Leste S.A.

Televisão Mirante Ltda.

VCR Produções e Publicidade Ltda.

UDI Hospital – Empreendimentos Médico Hospitalar do Maranhão Ltda.

UBIRATAN TEIXEIRA

Dicionário de Teatro

2ª edição
revista e aumentada

São Luís
2005

© *Copyright 2005 by*
Ubiratan Teixeira

Direitos desta edição reservados em nome de
INSTITUTO GEIA

Supervisão Editorial
Jorge Murad

Revisão
Nauro Machado e Sebastião Moreira Duarte

Digitação
Ubiratan Teixeira

Editoração Eletrônica
Elio Moraes e Roberto Sousa Carvalho

Ordenamento textual, Pesquisa suplementar e Tratamento técnico
Sebastião Moreira Duarte

Projeto gráfico e acabamento
Arlete Nogueira da Cruz

Capa
Albani Ramos e Jorge Murad

Impressão
Halley S.A. Gráfica e Editora

A primeira edição desta obra foi publicada em 1970, pelo Departamento de Cultura do Estado do Maranhão, com o título de *Pequeno dicionário de teatro.*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Teixeira, Ubiratan

Dicionário de teatro/Ubiratan Teixeira. – São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

311 p. (Coleção Geia de Temas Maranhenses, v. 7)

ISBN 85-89786-07-2

1. Teatro – Dicionário. I. Título.

CDU 792 (038)

A reprodução não autorizada desta publicação,
no todo ou em parte, constitui violação do *copyright*.

SUMÁRIO

GENEALOGIA DA OBRA
Ubiratan Teixeira
p. 9

PREFÁCIO DA EDIÇÃO ORIGINAL
João Mohana
p. 11

O PALCO COMO EXISTÊNCIA
Nauro Machado
p. 13

DICIONÁRIO
p. 15

CRONOLOGIA
de acontecimentos influentes na formação da cultura teatral
p. 287

BIBLIOGRAFIA
p. 307

GENEALOGIA DA OBRA

Toda obra tem suas razões para existir; didática, testemunhal, documental, lazer, profética, etc. Este dicionário não foi diferente; nasceu de um mirrado glossário que eu ia engordando a partir das palestras, encontros, pequenos cursos que eu ia ministrando no início de minha vida no teatro, para um universo de curiosos que tentavam entender teatro, falar teatro, ver teatro de forma mais participante. De repente eu tinha reunido um volume considerável de expressões, termos, curiosidades e informações específicas da linguagem teatral que chegou às mãos de Arlete Nogueira Machado, então diretora do Departamento de Cultura do Estado, embrião da atual Fundação Cultural, que no seu delírio histórico/cultural resolveu transformar em livro, que circulou numa primeira edição no ano de 1972 com o nome de Pequeno Dicionário de Teatro, uma brochura de pouco mais de cem páginas, apresentada aos leitores pelo padre/escritor João Mohana – apresentação essa que fiz questão de reproduzir nesta 2ª edição.

Por vício e necessidade de crescimento continuei meu próprio autoaprendizado, através de leituras críticas de obras de formação e informação, de onde fui catando e catalogando a parte mais específica da linguagem teatral, e ampliando de forma considerável o projeto original que hoje, trinta anos passados, constituem o conteúdo desta obra, que volta à circulação graças ao interesse do Dr. Jorge Murad e este precioso e necessário projeto que é o Instituto Geia.

Teatro é arte e como Arte, linguagem, que como tal nunca se estratifica, donde continua seu processo de expansão, de crescimento natural. Aos críticos severos peço caridade no julgamento e considerem que este humilde coletor de palavras e expressões realizou um trabalho solitário, morando numa cidade longe de tudo, carente de livrarias e das grandes fontes de informação.

Ubiratan Teixeira
São Luís, fevereiro de 2005

PREFÁCIO DA EDIÇÃO ORIGINAL

Existe uma filosofia desfavorável a prefácios. Aos meus ouvidos, foi Rachel de Queiroz quem pela última vez aludiu a ela.

Não deixa de ser óbvio. Se um livro tem valor, o prefácio torna-se desnecessário. Se nenhum valor possui, o prefácio não lhe confere.

Este Pequeno dicionário de teatro *vai confirmar essa filosofia. Não por ter surgido em paisagem vazia de obras congêneres, embora este fato signifique uma chance. Mas sobretudo porque possui valor intrínseco.*

Maritain mostrou o destino das obras portadoras de valor intrínseco, diferente daquelas que despertam atenção por razões meramente circunstanciais.

Este trabalho de Ubiratan Teixeira nasce vigoroso, por não ter sido improvisado. É obra morigerada, enriquecida pela pesquisa atenta, teimosa, pela abertura inteligente, pelo faro objetivo com que o Autor soube triar o essencial do acessório, pondo nas mãos do leitor um instrumento categorizado.

Além disso, trata-se de um livro útil ao processo de comunicação: os dicionários ganham cada vez mais função iluminadora. Sim. Nada comunica melhor que o diálogo. E nada melhor para o diálogo do que a palavra correta, o vocábulo exato. Em plena Idade Média, Nicolau de Cusa mostrava a seus alunos o valor do vocábulo preciso, da palavra bem conceituada no processo reflexivo. Ora, este é o papel de um dicionário. É o dicionário que permite a reflexão correta e a correta comunicação. Porque é o dicionário que permite o correto uso das palavras e dos vocábulos. É o dicionário que permite o encontro dos homens na comunhão do diálogo.

Mais do que cultural, o dicionário tem uma vocação humanizante, pois tudo o que contribui para aproximar os homens, humaniza. No caso deste Dicionário, a humanização é mais valiosa por atingir um grupo particularmente rico de sensibilidade e expressão social – o grupo daqueles que fazem ou amam o teatro. Para esses, sejam iniciados ou amadores,

sejam profissionais ou curiosos, Ubiratan Teixeira está entregando um arsenal de vocábulos que lhes permitirá falar e ouvir com precisão, dialogar e conversar sobre as coisas e as gentes da arte de Molière. Nas escolas dramáticas, nos colégios e universidades, na imprensa especializada ou não, nos bastidores do espetáculo, ninguém estará impossibilitado de se comunicar, por não poder aprender o que seja embólima, cáliga, mimodrama *e tantos outros termos técnicos que este precioso livro põe ao alcance dos interessados.*

Sou tentado a dizer que, em relação a prefácios, alguns propósitos existem para não serem cumpridos. Jorge de Lima apoiaria esta tese, se já não tivesse deixado o palco do mundo, ele que sempre mostrou simpatia por prefácios.

No caso de Ubiratan Teixeira, é um prazer estar aqui acompanhando-o à ribalta das letras. Pois não tenho dúvida de que sobrarão aplausos para este seu Pequeno dicionário de teatro.

João Mohana

O PALCO COMO EXISTÊNCIA

Este livro, pesquisado com fé de apóstolo e desenvolvido ao longo de muitos anos, no intervalo de uma escrita voltada para a criação literária de vários gêneros, é o testemunho de uma paixão exercida entre duas posturas de vida, pelo seu autor indissociáveis: na existência factual e no palco imaginário, como representação das inúmeras personas *com as quais Ubiratan Teixeira revela a urdidura dos enredos que lhe exteriorizam o drama e/ou a comédia de pensar o ser e o mundo – esta forma teatral por excelência.*

Os bastidores onde se desenrola essa ação são aqui abertos e postos à mostra como espelhos da corporeidade mais extremada e com a competência de uma restauradora cirurgia plástica, de minúcia impressiva, a que não falta a incisão exata no tecido do glossário utilizado.

Prova disso é a afortunada indignação com que Ubiratan Teixeira não há muito fustigou, defendendo o templo que lhe é sagrado, aqueles que, por força de um solipsismo mais que redutor, lhe atribuíram propositalmente falhas, por não saberem que ele, além da consistente cultura teatral, absorve e considera o Teatro como a verdadeira transparência do Ser, algo à maneira kierkgaardiana, abrindo-lhe as cortinas para um palco onde possa monologar dialogicamente com a própria divindade.

Não escamoteando o ser-em-si, na interioridade que lhe internaliza as emoções, Ubiratan Teixeira, criador de algumas obras-primas do conto brasileiro contemporâneo, consegue desdobrar-se neste Dicionário de teatro, *na sua condição de autor-ator, espectador e intérprete do palco* mundi *que, para ele, é o proscênio ainda provinciano de nossa São Luís do Maranhão.*

Diríamos, após a leitura deste livro, que a arte teatral não possui nenhum segredo para Ubiratan Teixeira, este escafandrista a lembrar-nos curiosamente, para nós que fomos apaixonados cinéfilos no tempo em que o Teatro Artur Azevedo era também cinema, aquele Fantasma da ópera, interpretado por Claude Rains, ou o torturado Hamlet,

interpretado por Sir Laurence Olivier, cumprindo a vingança pelo assassinato do pai.

Convém lembrar que o Teatro Artur Azevedo, de São Luís, pode servir de ponto de partida para qualquer estudo que se queira fazer da realidade cênica maranhense, nele confundida, através dos últimos 50 anos, com os espetáculos ali realizados (alguns deles pelo próprio Ubiratan) no espaço de um palco e diante de um ciclorama a confundir-se naquele tempo com a tela cinematográfica.

Lembramos, por exemplo, do impacto que nos causou Sérgio Cardoso no papel de Hamlet, encenado ali pelo Teatro do Estudante do Brasil, cujo paradigmal nome passou a ser conhecido do até então acanhado e satisfeito público freqüentador da Casa de Apolônia Pinto. E mais: aqui já havia, para contrabalançar esse provincianismo cultural, um pequeno grupo de escritores católicos, tendo à frente o depois padre João Mohana, secundado por Ubiratan Teixeira e poucos outros, que se propunha, com seriedade, talento e propósito modernista, à revitalização do nosso Teatro, por meio de um enfoque dado sobretudo aos textos movidos pela problemática religiosa de um Claudel, Ghéon, Bernanos e muitos outros.

Com uma viagem que ganhou à Europa para estudar Teatro, graças à visão e sensibilidade de Paschoal Carlos Magno, Ubiratan Teixeira se revelaria logo depois, voltando para São Luís, como o mais respeitado teórico e o mais profundo conhecedor de Teatro, entre nós. Ele é, dessa maneira, na sua função exemplar de teatrólogo, contista, romancista, cronista, repórter, memorialista, professor de arte dramática, cristão não ortodoxo, católico sem aura de santidade e incansável estudioso da literatura universal, um dos nossos raros e conscientes escritores que se tem negado a escamotear os meandros da psique humana, onde a alma pulsa como mercadoria inegociável, elastecendo aquela vontade schopenhaureana a nominalizar o mundo como vontade e representação.

Representação de um mundo que Ubiratan Teixeira, com a pertinácia da sua vontade, revela agora a todos nós, através desta exuberante segunda edição de seu Dicionário – necessário, didático e autoral –, de amplas perspectivas para aqueles que consideram não só o Teatro, mas a Arte, como a razão maior da Vida.

Nauro Machado

Dicionário de Teatro

ABREVIATURAS e CONVENÇÕES
usadas neste dicionário

c. Cerca de, mais ou menos em
Cf. Confronte
F. Feminino
M. Masculino
n. Nascido(a)
Pron. Pronuncia-se
V. Veja
v. Verso
vv. Versos
♦ Sinal usado antes de palavra ou expressão que, no Dicionário, figura como subverbete.
* Sinal usado para indicar referência cruzada ou informação complementar à que se contém na palavra consultada.
[ ] Sugerem o confronto do verbete com outro que com ele se aproxima ou se distancia, quanto a seu uso ou significado.
– Usado para marcar a transição, no texto explicativo do verbete, entre o entendimento de seu significado e o segmento da História do Espetáculo que eventualmente o acompanhe.

A

abertura. 1. A área ou espaço compreendido pela abertura da boca de cena. **2.** Em alguns elencos ou casas de espetáculos, a música executada no início, antes da abertura do pano. ♦ **Abertura do pano.** O momento em que o pano de boca é aberto para dar início ao espetáculo. ♦ **Abertura de passagem. 1.** O espaço livre nos bastidores, entre o cenário e a rotunda ou o ciclorama, para circulação do elenco em atuação e dos técnicos em atividade durante o espetáculo. **2.** Trecho sinfônico introdutório de uma ópera, ou o tema musical executado, em alguns casos, antes de ser aberto o pano de boca; *ouverture.*

abrilhantar. Palavra que já teve largo uso para designar a presença de um ator ou atriz notável no elenco, principalmente nos espetáculos em benefício.

Absurdo (*Teatro do*). Expressão criada pelo crítico teatral norte-americano Martin Esslin, pelo meado da década de 50, aplicada à estética em voga na Europa, que denunciava a angústia e o ceticismo da criatura humana que perdera a noção dos valores sociais pelos quais havia se regido até então. A nova estética denunciava e pretendia desmontar as mistificações da sociedade, pondo a nu as forças de opressão que agiam sobre ela. Caracteriza-se por apresentar personagens bizarras, que ora se comportam sem nenhuma motivação no centro de tramas absurdas ou inexistentes, ora impregnadas por um sentido de futilidade e constante adiamento de esperanças. Originado na linha do pensamento filosófico desenvolvido por Jean-Paul Sartre* e Albert Camus* – o existencialismo, que mostra a existência humana sob o prisma do incomunicável, do irracional e do inútil –, nesse modelo de estética teatral o homem também já não está mais submetido a um *fatum* e suas cadeias já não são mais forjadas pelos deuses, mas por outros homens. Os eventos da vida são mostrados sob um ângulo pessimista, sem o verniz social e cultural que adornava a criatura humana para justificar sua própria vida ou a exploração praticada pelos outros. Para os mais radicais nessa estética, o tratamento formal é produto da reflexão

de que a sociedade se expressa com uma linguagem fossilizada que deve ser destruída, refletindo, conseqüentemente, naquilo em que se converteu: fórmulas vazias, diálogos que na realidade são trágicos monólogos, perguntas que não exigem respostas, puros automatismos, paradoxos e incoerências. O centro dessa estética da desmistificação, que marca o fim da *Belle Époque* e da vulnerabilidade do homem e do mundo, foi a França ainda ocupada pelos nazistas. Seus principais representantes são Arthur Adamov* (*La grande et la petite manouvre*), Eugène Ionesco* (*A cantora careca*), Fernando Arrabal*, Harold Pinter* e Samuel Beckett*, o mais notável de todos eles, cuja obra-prima, *Esperando Godot*, surpreendeu e continua surpreendendo o mundo artístico e estudioso do teatro, estupefato diante de um diálogo sem sentido, mantido por dois vagabundos. Esses dramaturgos constroem suas peças com os destroços da linguagem verbal e cênica. Daí uma aparente falta de lógica quanto ao enredo de seus textos, falas e personagens, que refletem o mundo múltiplo, descontínuo e arbitrário para os quais será representado. Eles procuram levar o leitor/platéia a perder o respeito pelo texto como elemento norteador da cena, contribuindo desse modo para a crise do teatro no tocante à literatura, mas abrindo novos caminhos para uma estética teatral mais imaginativa e sensual.

Academia Brasileira de Teatro. Entidade cultural fundada em 15 de agosto de 1931, nos moldes da Academia Brasileira de Letras. Era composta por 25 membros perpétuos, com a singularidade de ter entre seus pares pelo menos um representante de cada Estado da Federação. Cada cadeira possuía um patrono entre os nomes representativos na literatura teatral brasileira. Como seus fundadores constam os nomes de Álvaro Moreyra*, Carlos Sussekind, Renato Viana*, Joracy Camargo (1878-1973), Mário Nunes (1886-1968), entre outros.

ação. 1. Todo movimento realizado num espetáculo, conferindo-lhe a qualificação de *lento, ágil* ou *monótono*. De acordo com seu caráter, define o ato teatral como *trágico, cômico* ou *dramático*. **2.** Em dramaturgia, podemos dizer que significa a intenção motivadora do enredo ou da seqüência dos eventos. ♦ **Ação anterior.** Todos os acontecimentos ocorridos antes de a história se iniciar diante do público, de importância dramática para o desenvolvimento de alguns enredos, como no caso da morte de Laio, em *Édipo*, de Sófocles.* Alguns dramaturgos costumam usar do recurso do prólogo ou do confidente*, para mostrar essa motivação ocorrida anteriormente, e outros chegam ao requinte preciosístico do *flashback*; *ação antecedente*. ♦ **Ação contínua**. Expressão usada pelo encenador e teórico russo Konstantin Stanislavski*, para qualificar a tarefa do ator trabalhando seu papel, mesmo nos intervalos de suas falas, nos momentos em que ele, aparentemente, não es-

teja fazendo nada. Segundo Stanislavski, apesar dos intervalos existentes entre cenas e intervenções, a ação da personagem é contínua – o ator tem que "viver" esse tipo de vida assumida, nem que seja apenas mentalmente. ♦ **Ação dramática. 1.** No plano do ator, é o conjunto de reações externas que envolvem e animam o intérprete enquanto atua na criação da personagem, ao desenvolver o enredo proposto pelo texto teatral. Dependendo das tendências a serem defendidas pelo espetáculo e de algumas escolas de interpretação, pode-se considerar como *ação* o comportamento interno de cada uma das personagens. **2.** No plano do texto, pode-se considerar o movimento interno que deflui do conflito entre duas posições antagônicas colocadas no texto dramático, com a função de gerar um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e de emoções. ♦ **Ação exterior.** Expressão proposta pelo teórico russo Konstantin Stanislavski, para designar a atividade física do ator ao exteriorizar sua ação interior na caracterização de sua personagem – gestos, movimentos, comportamentos, atitudes. ♦ **Ação interior.** Terminologia também proposta por Stanislavski, para qualificar a etapa da ação que deve ocorrer no pensamento e na emoção do intérprete ao construir sua personagem. Ela é complementada e reforçada pela ação exterior; *ação interna*. ♦ **Ação paralela.** Ação que se desenvolve paralelamente à ação principal. ♦ **Ação posterior.** Expressão proposta por Stanislavski, para justificar o processo temporal da ação, considerando-se que todo gesto tem seu momento anterior e sua conclusão posterior a seu ato legítimo. É esse tempo teórico da ação que possibilita a continuidade da mesma. ♦ **Ação principal.** O fio condutor da trama. ♦ **Ação simples.** De acordo com Aristóteles*, na estrutura orgânica da tragédia é aquela ação desprovida de peripécia e de reconhecimento, limitando-se apenas à catástrofe. O exemplo clássico é encontrado em *As troianas*, de Eurípides.*

acessório. Qualquer elemento físico e material que sirva para complementar um figurino e caracterizar a personagem (sapato, espada, bengala, muleta, etc.), um cenário (cadeiras, armas, enfeites) ou o próprio intérprete (cabeleiras, braceletes, postiços). V. *Adereço*.

acomodador. Expressão fora de uso, no Brasil, para identificar o *lanterninha*, profissional encarregado de localizar os assentos, na platéia, depois que as luzes se apagam e o espetáculo tenha começado; *vagalume*, em algumas regiões do País.

Actor's Studio. Laboratório dramático criado em outubro de 1947, nos Estados Unidos, pelo diretor cinematográfico Elia Kazan* e os teatrólogos Cheryl Crawford (1902-1986) e Robert Lewis (1909-1997), a partir do que havia restado de outro movimento vanguardista, o *Group*

*Theater.** Em 1948, junta-se ao grupo o vienense Lee Strasberg*, que se torna, rapidamente, a alma do núcleo. O objetivo da organização era formar e aperfeiçoar atores, a partir das regras de representação e criação elaboradas pelo russo Konstantin Stanislavski*, pai do sistema antiaristotélico de representar, que ficou conhecido, na História do Espetáculo, por *Método* ou *Sistema*. Por sua nova maneira de expressar, Stanislavski propõe um teatro de caráter psicológico, que exige do ator uma concentração completa, quer física, quer espiritual, que enseje uma interpretação introspectiva do papel e a identificação emocional do ator com a personagem. Originalmente, o *Actor's Studio* era apenas um local de encontro para atores e encenadores que desejassem aprofundar e aperfeiçoar a sua arte através da discussão dos seus pontos de vista e da crítica. Mais tarde, passou a funcionar agregada ao *Studio* uma escola de formação em arte dramática, surgindo em 1962 um elenco permanente da própria organização. Marcado por uma estética severa, exigente, não conformista, o *Actor's Studio* recusou-se terminantemente a curvar-se aos compromissos do espetáculo comercial, criando uma estética própria de representação, tornando-se famoso o conhecido "recurso dos silêncios". O Laboratório foi o responsável pela formação de várias gerações de excelentes atores, que muito contribuíram para a renovação no estilo de representar e viver um papel, entre os quais Marlon Brando, Paul Newman e James Dean.

acústica. Condição de audibilidade necessária às salas de espetáculo. Apesar do avanço da engenharia do som e da invenção de equipamentos para a ampliação mecânica da voz humana, nada substitui, em uma sala de espetáculos, o planejamento arquitetônico de uma boa acústica.

ad lib. Improviso; caco; qualquer elemento introduzido em um espetáculo – palavras, ações etc. – que não tenha sido especificamente escrito ou ensaiado; interpretação teatral feita de improviso, sem previsão antecipada, quer no texto, quer nos ensaios, ou no projeto geral do espetáculo, prática que acaba sempre se transformando numa grande dor-de-cabeça para artistas, diretores e, quando mal usada, até mesmo para o público. Abreviação do latim *ad libitum,* à vontade.

Adamov, Arthur (1908-1970). Dramaturgo de origem russa, radicado em Paris desde 1924. Ligado à esquerda francesa, tentou conciliar, em sua obra, o desespero característico do Teatro do Absurdo* com os procedimentos do Teatro Épico.* Seu ponto de partida é o de que a morte é inevitável (daí a angústia), mas a sociedade pode ser transformada. Influenciado inicialmente por Strindberg* e pelo surrealismo, optou depois por um teatro de temática social e política. Entre suas peças mais significativas estão: *A paródia* (1950), *A invasão* (1950), *O ping-pong* (1959), *Paolo Paoli* – de cu-

nho explicitamente político – (1957), *Primavera 71* (1963), *O sr. Moderado* (1968).

adaptação. Transposição de uma obra literária de uma linguagem ou gênero (poesia, conto, lendas populares, romance) para a linguagem teatral. Pode ocorrer também a adaptação de uma época para outra, envolvendo hábitos sociais, linguajar, visão política, ambiente etc. No Brasil, o dramaturgo Artur Azevedo* foi muito hábil nessa prática. Um exemplo de boas adaptações, a partir de outros gêneros literários, está em *Morte e vida severina*, o poema de João Cabral de Mello Neto, e *Memórias de um sargento de milícias*, o romance de Joaquim Manuel de Macedo. No teatro universal, há os exemplos de Shakespeare*, Ben Jonson* e Goldoni*, que se aproveitaram de lendas e contos populares de suas épocas para construir belos textos dramáticos. O *Fausto*, de Goethe*, é o exemplo clássico de adaptação de uma lenda popular em teatro.

aderecista. Profissional especializado na confecção dos materiais a serem usados em cena. O aderecista trabalha sempre de comum acordo com a direção do espetáculo, junto ao cenógrafo e contra-regra – quando não é este quem acumula esta função.

adereço. Todo material de complemento, quer cenográfico, usado durante o espetáculo, quer para enfeite dos intérpretes, quer para suporte da cena. ♦ **Adereço(s) do ator.** Objeto(s) de uso pessoal do ator, cuja função principal é ajudá-lo na composição da personagem. Pode ser uma jóia, um relógio de algibeira, lenços, aquele camafeu com o retrato do "pai ansiosamente procurado pelo protagonista", bengalas, armas, etc. ♦ **Adereço(s) de cena.** Objeto(s) que decora(m) a cena, quer como adorno para situar época, condição econômica, social ou política das personagens, quer para o uso em determinado momento da ação. ♦ **Adereço(s) de representação.** Qualquer objeto colocado previamente em cena para ser usado pelos atores, independentemente de sua função decorativa (um envelope com "documentos", uma vela que será acesa, uma caixa de fósforos que será usada, ou até mesmo uma arma). Normalmente são peças construídas a propósito.

afinação. 1. O ato de harmonizar entre si os vários elementos cênicos e dramáticos de um espetáculo (cenários, efeitos de luz, guarda-roupa, ritmo do espetáculo, etc.). **2**. Ação de nivelar todas as partes do cenário a partir do nível do palco. **3.** Ação de amarrar as cordas para deixar as várias partes cenográficas no mesmo nível. **4.** Instalação e colocação dos refletores de acordo com o plano de iluminação do espetáculo. ♦ **Afinação de ensaio.** Atividade que consiste nos ajustes finais de um espetáculo antes de sua estréia. Etapa em que são harmonizadas as várias partes da representação e dos cenários à iluminação, dos adereços e materiais postiços às roupas, de

todo o conjunto ao ritmo da representação, incluindo a música, quando esta é usada. ♦ **Afinação de perna.** Nome pelo qual é designado, pela equipe de execução numa caixa de teatro, o segundo travessão da varanda, onde as manobras mantêm os panos devidamente afinados.

afinar. 1. Ajustar de forma harmoniosa todos os elementos cênicos e dramáticos de um espetáculo. **2.** Ato de colocar em condições de uso uma cabeleira, um cenário, um efeito de luz, e até mesmo todo o espetáculo. ♦ **Afinar a cabeleira.** Harmonizá-la com a caracterização, adequando-a à feição e ao caráter da personagem; colocá-la em condição de parecer natural, de acordo com a exigência do espetáculo. ♦ **Afinar o cenário.** Nivelar e harmonizar as diferentes partes entre si e todas com o piso do palco. ♦ **Afinar a luz.** Distribuir criteriosamente as áreas de luz e sombra pelos vários planos do palco, a partir de um projeto pré-definido. ♦ **Afinar a representação.** Nivelar todo o espetáculo, harmonizando seus valores dramáticos entre si, desde a voz dos intérpretes até o último detalhe de movimentação em cena ou uso de um objeto.

Agaton (n. c. 445 a. C). Tragediógrafo ateniense, tido como o mais importante no gênero, depois de Ésquilo*, Sófocles* e Eurípides.* A ele são atribuídas algumas importantes inovações dramáticas, entre as quais a utilização, pela primeira vez na prática teatral, de um tema inventado pelo próprio poeta para a encenação, no lugar do aproveitamento de lendas ou narrativas orais, como era o hábito em sua época. Também é atribuída a Agaton a prática de intercalar em suas peças interlúdios musicais (*embólima**) ou, quando usava uma lenda, fazê-lo de modo integral, em vez de um ou outro episódio, como era de uso pelos demais poetas dramáticos.

agente. Profissional que representa e trata dos negócios dos artistas, responsável pelos contratos junto às empresas teatrais, questões trabalhistas e judiciais, zelando pela qualidade da imagem de seu representado junto ao público e ao empresário da área, a partir do conceito de que o artista representa seu investimento comercial. O agente mantém uma estrutura trabalhista bem montada, um controle absoluto sobre os profissionais que estão sob seus cuidados, e dispõe, nos seus arquivos, de fichários completos, tanto de grandes astros como de figurantes, técnicos, e até mesmo de animais amestrados.

***Agitprop*.** Termo criado pelo grupo de língua alemã *Prolet-Bühne*, que se exibia nos Estados Unidos, para identificar seus espetáculos de agitação e propaganda, protesto social e caráter político, exibidos nas portas de fábrica, contra o baixo nível social dos operários de Nova York. O termo deriva da junção das palavras *agitação* e *propaganda*. Esse gênero ganhou repercussão nos Estados Unidos, sobretudo depois da adesão do dramaturgo Clifford Odets*, que passou a escrever tex-

tos nessa linha para o *Group Theater**, a partir de 1935.

agon. Na comédia antiga grega, designação dada ao debate que se instaura entre o ator principal, condutor do jogo, e o coro. Admite-se, geralmente, que este debate, em que são avaliados os méritos da idéia central que mobiliza a própria comédia, é uma herança das cenas de *comos*.* O agon sucede à parábase* na Comédia Antiga, e, em última instância, representa o princípio que estabelece a relação do conflito entre os personagens.

agonoteta. Magistrado grego, responsável, a partir de 308 a. C., pelos fundos públicos para a manutenção dos coros cômicos. Até os fins do século IV – o chamado Período Clássico grego – eram os cidadãos mais ricos que assumiam as despesas com a coregia.*

AI-5. Ato institucional, editado em 13 de dezembro de 1968, pelo regime militar ditatorial instalado no Brasil a partir de 31 de março de 1964. Foi o mais drástico e o mais cruel de todos os atos institucionais desse período da história política do Brasil, restringindo as liberdades essenciais do cidadão e desencadeando um rude processo de repressão das artes em geral, perseguindo artistas, produtores culturais e intelectuais, prendendo, torturando e exilando, proibindo mostras de pintura, edição de livros, projeção de filmes e exibição de espetáculos de todos os gêneros, não simpáticos ao regime.

Albee, Edward Franklin (1928-). Teatrólogo norte-americano, o principal representante do chamado Teatro do Absurdo* em seu país, e cuja fama internacional aconteceu logo após ter escrito *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* (1962), comentário penetrante sobre o casamento norte-americano contemporâneo. O retrato satírico que traça da vida familiar e social norte-americana "não se filia a um engajamento político ou social preciso, como acontece com os dramaturgos da geração anterior, mas à tomada de consciência de uma certa angústia coletiva que não se satisfaz nem no conformismo, nem no 'sonho americano', nem com soluções revolucionárias prefabricadas." (*Grande enciclopédia Larousse cultural*). De sua autoria: *A História do zoológico* (1959), *A morte de Bessie Smith* (1960), *O sonho americano* (1961), *Pequena Alice* (1964), *Um equilíbrio delicado* (1966) e *Vista do mar* (que lhe deu o Prêmio Pulitzer de 1975), entre outras obras.

alçapão. Abertura no piso de um palco, invisível para a platéia, disfarçada por uma tampa embutida na quartelada, que se abre para o porão, de muita utilidade nos espetáculos de mágica ou para efeitos fantásticos. É pelo alçapão que aparecem ou desaparecem personagens, móveis, adereços, e até mesmo cenários inteiros.

Alcazar. Teatro de variedades que funcionou no Rio de Janeiro no século XVIII e começo do XIX, de muita

popularidade e constantemente citado em obras dos romancistas brasileiros da época.

alegoria. Recurso literário que consiste na exposição de um pensamento sob forma figurada, sobretudo na personificação de qualidades morais, vícios, virtudes, sentimentos, conceitos ou valores abstratos. A alegoria foi exaustivamente usada durante a Idade Média, sobretudo no gênero moralidade*, quando conceitos como morte, amor, luxúria, caridade, criaram personalidade, vida e alma própria sobre o palco.

alfaiate. Dizia-se do/da auxiliar (que não tinha necessariamente a qualificação profissional específica) e que ajudava atores e atrizes a se vestirem. Função fora de uso, substituída pela dos camareiros e camareiras.

alienação. Expressão cunhada pelo dramaturgo, encenador e teórico alemão Bertholt Brecht*, por volta de 1936/37, para identificar mecanismos de representação e comportamento do intérprete para uma nova estética dramática, elaborada a partir do teatro oriental.

alívio cômico. V. *Pausa cômica.*

alma. Expressão usada para designar o estado de espírito com que o intérprete desempenhou seu papel; dom de comover o espectador, arrancando-lhe lágrimas e conservando-o preso às palavras do texto.

alta. Na linguagem técnica da divisão física da caixa do teatro, a parte interna do palco mais próxima do fundo da cena, conveniente de ser conhecida por intérpretes e técnicos, para efeito de marcação de um espetáculo, montagem do cenário e projeto de iluminação de cena.

amador. Convencionalmente, ator ou atriz não profissional, que pratica sua arte sem visar lucros; artista não profissional. – Longe da idéia errônea de que o trabalho do amador é destituído de mérito artístico e qualidade estética, e que essa categoria só pratica uma arte inferior, é necessário entender que são esses ativistas que geralmente forçam a renovação de linguagem de uma comunidade artística, sobretudo porque descompromissada com o mercado e com o sistema político e social vigente. Tanto na Europa como nos Estados Unidos, é nesses não-profissionais que se encontram normalmente os elementos de renovação da dramaturgia. No Brasil, os amadores deixaram marcas bem profundas através de movimentos como o do *Teatro do Estudante do Brasil*, promovido por Paschoal Carlos Magno*; o *Teatro de Amadores de Pernambuco*, de Waldemar de Oliveira (1900-1977); o *Teatro de Brinquedo**, de Álvaro Moreyra*; *O Tablado*, de Maria Clara Machado*, no Rio de Janeiro; o *Teatro Experimental do Maranhão – TEMA*, criado por Reynaldo Faray (1931-2002); e o *Laboratório de Expressões Artísticas – Grupo Laborarte*, organizado pelo dramaturgo e encenador Tácito Borralho (1941-), no Maranhão. Um elenco des-

sa categoria, Os Comediantes*, foi responsável pelo espetáculo/data da modernidade da cena brasileira, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues*, dirigido por Ziembinski (1908-1978) e estreado no Rio de Janeiro em 28 de dezembro de 1943. Outro elenco da mesma categoria, desenvolvendo sua atividade no Maranhão, o Grupo Mutirão, ao encenar no Rio e em São Paulo, participando de festivais nacionais e internacionais, ganhou inclusive destaque no Festival de Nancy, França, em 1975, com a peça *Tempo de espera*, que possibilitou ao Governo Federal a idéia de criação do Mambembão. F. *Amadora.*

amarração. Termo usado para designar o ato de fixar o cenário no chão do palco, evitando que suas paredes balancem ao longo do espetáculo. Faz-se a amarração, mais comum em cenários de gabinete, usando-se pedaços de sarrafo, esquadros, mão francesa, etc.; travamento; travação.

ambientação. Fase de construção do espetáculo, em que cenógrafo, figurinista, iluminador, aderecista, músico, em harmonia com o diretor e o coreógrafo, definem a linha do espetáculo, harmonizando as diferentes áreas, de maneira que transmita ao espectador a dramaticidade que a narrativa pretende evocar.

americana. Armação de madeira ou ferro, em forma retangular, que corre acima e excede em comprimento o rasgo da boca de cena, onde se penduram cenários ou correm as cortinas. Longa, de aproximadamente 30cm de largura, serve eventualmente para substituir a primeira vara, se esta não suporta o peso que lhe é destinado.

Amoroso. **1.** Personagem, ou tipo masculino, da velha escola, que representava o papel do galã, do namorado ou do amante, quando a intriga tinha caráter romântico. **2.** Na *Commedia dell'Arte*, *Innamorato*, o jovem apaixonado, cujos amores esbarravam na oposição dos mais velhos; *Amoureux*, na sua origem francesa. Palavra e tipos hoje fora de uso.

anábase. Espécie de discurso incluído nos textos do antigo teatro grego, pronunciado pelo corifeu, justificando as razões da moral e a finalidade proposta pelo espetáculo. Esse enxerto muitas vezes assumia a forma de um verdadeiro manifesto de civismo e exposição crítica, em que eram denunciados os erros administrativos, os crimes e as mentiras do governo e das autoridades públicas locais ou do país. Era, em sua essência, a voz e a opinião do próprio autor.

anagnórise. Reconhecimento, descoberta. Na estrutura do teatro grego antigo, acontece quando o protagonista "cai em si", momento que antecede a reviravolta de seu destino. Na comédia, essa crise resolve-se "para cima', culminando com um final feliz; na tragédia, "para baixo", terminando em queda e castigo.

andamento. Determinação da velocidade e do ritmo em que devem se

desenvolver as diferentes etapas do espetáculo; ritmo.

Andrade Franco, Aluísio **Jorge** (1922-1984). Dramaturgo nascido em Barretos, SP. Estreou na cena nacional em 1954, com as peças *O faqueiro de prata* e *O telescópio*. Escreveu em seguida *A moratória*, que o tornaria famoso, seguindo-se *Pedreira das almas* e *Os ossos do barão*, que formam sua obra cíclica sobre a economia do café na sociedade paulista, cada peça dando nova dimensão à anterior, até fechar o ciclo com *Rastro atrás*. *A moratória* focaliza a crise do café do ponto de vista da classe dominante, enquanto *Vereda da salvação* trata do mesmo assunto sob a perspectiva dos lavradores.

Andrade, José **Oswald de** Sousa (1890-1954). Poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta e jornalista, nascido em São Paulo, SP. Viajando pela França em 1912, tomou contato com o cubismo e o futurismo. Ao retornar ao Brasil, articulou com Di Cavalcanti (1897-1976) e Mário de Andrade (1893-1945) um movimento modernista e a Semana de Arte Moderna, que aconteceu em 1922. Em 1924, lançou o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, em que se declarava "contra a cópia, pela invenção e pela surpresa". Em 1927, fundou a *Revista de Antropofagia* e logo em seguida (1928), criou o Movimento Antropofágico, lançando o Manifesto Antropófago, que, como o anterior, é uma síntese do ideário poético do Modernismo. No seu livro *A crise da filosofia*, de 1950, procura fundamentar filosoficamente a Antropofagia. Sua produção de dramaturgo começa em 1934, com a peça *O homem e o cavalo* (1934), e prossegue com *A morta* e *O rei da vela* (1937). *O rei da vela* só seria encenada em 1967, pelo *Teatro Oficina*, de José Celso Martinez Correia.*

anfiteatro. **1.** Na Roma Antiga, circo destinado à apresentação de espetáculos populares, combates, jogos, e até mesmo espetáculos teatrais. **2.** Espaço de exibição, normalmente em forma de círculo e preferentemente ao ar livre, provido de palco, onde se realizam espetáculos, e em torno do qual fica a platéia, normalmente disposta em degraus; teatro de arena. **3.** Atualmente são chamados de anfiteatros os locais, geralmente de forma circular ou semicircular, dotados de poltronas ou arquibancadas, destinados a aulas, palestras, conferências etc.

animador(a). Homem ou mulher que, pelo seu interesse, cultura, projeção social, prestígio político ou condição econômica privilegiada, toma sob sua responsabilidade dinamizar, projetar ou financiar um movimento teatral, um grupo ou uma idéia. – No Brasil, ficaram na história do teatro nacional figuras como as de Paschoal Carlos Magno*, fundador do *Teatro do Estudante do Brasil*; Franco Zampari (1898-1966), que possibilitou uma direção renovadora ao teatro profissional nos anos 40; Maria Clara

Machado*, com *O Tablado**; Waldemar de Oliveira (1900-1977), em Pernambuco; entre outros.

animar. No teatro de bonecos (marionetes e fantoches), é a ação executada por técnicos e especialistas para "dar vida" a um boneco; arte de transformar um boneco comum e sem vida num "indivíduo" com personalidade, alma e vida própria. Em linguagem de titeriteiro*, dar vida.

aniquilador. Espécie de estandarte sagrado que protegia os atores hindus, dando origem, entre eles, à lenda de que o teatro nasceu como resultado de uma cerimônia que celebrava a vitória do deus Hidra contra os demônios. De certo modo, o estandarte transformou-se, mais tarde, num símbolo internacional de teatro, podendo ser encontrado, muitos deles, ainda hoje, içados em dias de espetáculos nos teatros europeus, principalmente os ingleses.

antagonista. Termo criado pelos gregos da Antiguidade clássica, para identificar o vilão de uma tragédia, personagem conflitante em relação ao protagonista, e seu principal oponente. Colocado frente a frente ao protagonista, emite a luz ou a sombra necessária para projetar ou não o seu oponente. *Antígona*, de Sófocles*, nunca teria o relevo que tem, se não fosse a figura belicosa de Creon e a passividade de Ismênia; aquele que atua em sentido oposto.

antecena. Parte da cena, ou do palco, que se estende adiante da boca de cena. O mesmo que proscênio.

antejogo. Prática usada pelo encenador e teórico russo Meyerhold*, para que seus atores atingissem uma carga intensa de energia e verossimilhança na interpretação de seus papéis. Consistia numa forma de preparação interior, que partia de uma espécie de pantomima, através da qual o intérprete passava ao espectador a idéia da personagem por ele encarnada, preparando-o para *enxergar* o que viria em seguida.

anti-herói. Personagem despido das características convencionais do herói-padrão: beleza física, caráter ilibado, coragem, nobreza de espírito, honra sem mácula, fortuna material. Expressão oposta ao conceito de herói. Com os movimentos estéticos da Crueldade* e do Absurdo*, essa categoria adquiriu *status* de protagonista.

antimascarada. Figura de entretenimento sob a forma de dança dramática grotesca, de caráter satírico, encenada sempre antes de uma mascarada. Desenvolvida entre o final do século XVI e começo do XVII, teve no dramaturgo inglês Ben Jonson* seu grande cultor.

antipeça. Termo cunhado pelo dramaturgo franco-romeno Eugène Ionesco*, para definir sua peça *A cantora careca* (1950), e posteriormente adotada para identificar outras obras produzidas pelo chamado Teatro do Absurdo.*

antístrofe. A segunda parte de uma ode coral, no drama grego antigo, precedida pela estrofe.

Antoine, André (1858-1943). Encenador francês, que tentou levar a verdade naturalista ao espetáculo teatral (revolução verista), criando a teoria da *Tranche de Vie*, através da qual procurou terminar com o artificialismo das falas quilométricas. Para Antoine, o espetáculo deveria refletir uma fatia da vida. Sua proposta tinha como objetivo imediato a reforma dos velhos sistemas de interpretação. Para tanto, ele buscava copiar a vida em todas as suas minúcias, empregando para isso os recursos da iluminação e dos cenários caprichosamente elaborados que transformavam o palco numa grande fotografia. Dos atores, exigia não apenas que interpretassem, mas que "vivessem" suas personagens com identificação total. A ele, a teoria do espetáculo teatral deve um dos pontos básicos da interpretação naturalista: o conceito da quarta parede*, segundo a expressão cunhada por Diderot.* Só assim – defendia – os atores poderiam se considerar "isolados" do público, podendo agir normalmente no seu "ambiente íntimo". Esta quarta parede estaria situada à altura do pano de boca, através da qual o espectador iria surpreender a vida daquelas pessoas, como se estivesse espiando pelo buraco de uma fechadura. Só desse modo – teorizava Antoine – os atores poderiam atingir a plena verdade da personagem. Criador do cenário realista, fundou o *Teatro Livre de Paris* (1887), destinado a representações de câmera, com admissão reduzida a um número escolhido de espectadores, que muito contribuiu para pôr um termo ao "mito do fim do teatro" muito em voga desde 1879, a partir do que os irmãos Goncourt – Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) – vaticinaram no prefácio do drama *Henriette Maréchal*. André Antoine foi também o criador do *Teatro Antoine* (1896), de cuja experiência surgiu o *Teatro de Arte de Moscou*, contribuição vital para a reformulação dos velhos conceitos da criação do papel. A reformulação teórica de Antoine consistiu, sobretudo, em: a) criação de um novo repertório francês e lançamento de novos textos estrangeiros; b) substituição da cenografia convencional em voga, com grandes telões pintados, por uma cenoplastia arquitetural, construída com detalhes minuciosos, quase fotográficos; c) combate à declamação e aos gestos grandiloqüentes: o intérprete deveria ser sóbrio e o mais natural possível. André Antoine foi o primeiro encenador no sentido contemporâneo e completo atribuído ao termo, e o primeiro a sistematizar suas concepções, teorizando a arte da encenação.

antropofágico. Termo sugerido por teóricos e adotada por historiadores da dramaturgia brasileira para qualificar a produção teatral de Oswald de Andrade*, constituída de textos, entre os quais *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* e *O rei da vela* (1937), que são uma tentativa de renovação estética da arte dramática em sua época. Eliminando a aplicação da lógica aristotélica e rompen-

do com todo tipo de linearidade do teatro naturalista e realista, Oswald de Andrade criou uma forma original, inovadora e nacional de dramaturgia, carregada, segundo seus críticos, de "procedimentos antropofágicos". Exigindo a constante participação do público, o teatro de Oswald de Andrade é um mosaico em que se interseccionam citações de outros textos, outras formas teatrais, outros conceitos sociais e estéticos.

antropologia (*teatral*). Como a antropologia cultural, a teatral também estuda o comportamento do homem em nível sócio-cultural, fisiológico e biológico, só que em situação de *representação*. Segundo seu grande teórico, o encenador italiano Eugenio Barba (1937-), a antropologia teatral: a) não busca princípios universalmente "verdadeiros", mas sim indicações "úteis"; b) não tem a humildade de uma ciência, mas a ambição de individualizar os conhecimentos úteis para o trabalho do ator; c) não quer descobrir "leis", mas estudar regras de comportamento.

aparte. Frase curta pronunciada de forma convencional para não ser "escutada" pelos demais personagens em cena, mas suficientemente audível para a platéia. Recurso privilegiado pela farsa, cujo objetivo principal é o de manter o público "avisado" sobre intenções e andamentos presentes ou futuros da ação, não permitindo a criação de "equívocos" ao sentido real dos fatos em desenvolvimento. Ao formular o aparte, o ator não se dirige, de modo especial, a um alguém, devendo deixar a impressão de que fala consigo mesmo; reflexão em voz alta. – Ocorrendo regularmente na Renascença, usado com regularidade por Shakespeare*, o aparte atingiu sua plenitude no classicismo francês e teve no melodrama o seu campo ideal de proliferação, quando serviu para identificar o estado de espírito da personagem, diante de seus questionamentos e dúvidas interiores. Mais ou menos fora de uso, servia também para comentar fatos ocorridos fora de cena e sublinhar alguma intenção pessoal.

apetrecho. Adereço.

aplauso. Demonstração de simpatia por parte do público, através de palmas delirantes, gritos de bravos, e até assobio.

aplique. 1. Pequeno elemento cenográfico que se adapta a um cenário, com intenção de alterar-lhe o aspecto original. **2.** Peças complementares, pré-fabricadas, que servem para compor a caracterização, tais como bigodes, cavanhaques, tufos de pêlos, verrugas, etc. **3.** Complementos para a indumentária.

apoiar. Na linguagem dos maquinistas em atividade na caixa do teatro, indica fazer uma cenoplastia subir; suspender o cenário em direção ao urdimento; levantar; fazer subir um cenário.

apoio. Na linguagem da técnica vocal, traduz a capacidade que o intérprete desenvolve para economizar o

ar armazenado nos pulmões, no ato de emitir a voz, evitando consumi-lo num só movimento da fala.

apontar. Em linguagem de carpintaria de palco, o cuidado, ao fixar peças sobre o chão do palco, para não enfiar um prego inteiro, deixando sempre a cabeça de fora uns 5mm, facilitando sua retirada rápida, sobretudo quando se tem que fazer mudanças rápidas de cenários.

apoteose. Cena ou quadro final, de efeito deslumbrante e normalmente com a presença de todo o elenco, com a finalidade de transmitir visão de glória. No gênero revista musical e mágica, era o último quadro, de presença obrigatória, fartamente deslumbrante, gloriosamente iluminado, mostrando ao público, de forma rápida, uma cena alegórica.

Appia, Adolph (1862-1928). Cenógrafo, diretor teatral e crítico de arte suíço, cuja contribuição foi expressiva para a criação do palco tridimensional, em substituição ao clássico, de duas dimensões, até então em voga, elaborando a análise do movimento como elemento do espetáculo. Reformulador da cenografia, a iluminação para ele passou a ter um papel de destaque, constituindo-se elemento essencial na encenação, a partir do que foi possível elaborar o princípio de que o espaço/luz tem função psicológica. Usando com muita habilidade trainéis e praticáveis para organizar e compor o espaço vertical, cortinas para o horizontal e escadas para os planos altos, Appia procurava dar relevo à presença do ator que, segundo sua opinião, é o elemento essencial no espetáculo, na interpretação do qual todo o ato teatral deve se apoiar. Em decorrência dessa reforma do espaço cênico, também o sistema de iluminação sofreu radical transformação, colocando-se a serviço da total plasticidade da cena. Aspirando traduzir cenicamente o ritmo musical, Appia chegou a escrever e publicar um volume de teoria intitulado *Músicas da* mise-en-scène. Sua primeira experiência teatral data de 1891, com a encenação de obras de Wagner.* Foi seu colaborador o diretor, encenador e teórico inglês Gordon Craig.*

apropósito. Texto sem nenhuma pretensão estética e de curta duração, cujo principal objetivo é fazer rir. Usa como tema, ou motivo, fatos sociais, artísticos ou políticos que estejam ocorrendo quer na comunidade, quer no país. É sempre mais extenso que o esquete. Fora de uso.

apupado. Que sofreu um apupo.

apupar. Lançar apupos.

apupo. Forma debochada de o público mostrar que o espetáculo ou um personagem não está agradando. Não chega a ter o caráter da vaia, que é mais geral e tem tom mais agressivo, radical e coletivo. O apupo pode ser considerado como o descontentamento de uns poucos, e sem muita intensidade. [Cf. *Vaia*.]

apuro. 1. Etapa final da preparação de um espetáculo, anterior à de afinação e ensaio geral, quando já es-

tão estabelecidas as marcações e os papéis perfeitamente decorados. É nessa etapa da preparação de um espetáculo que o seu ritmo é estabelecido. **2.** *Ensaio de apuro*.

arara. Estrutura de madeira ou metal, própria para receber os cabides com as roupas a serem usadas no espetáculo. Normalmente, fica nos camarins ou nas coxias. É formada por dois pés laterais ligados ao alto por um cano ou vara arredondada.

arco de cena. Na arquitetura teatral à italiana, a moldura que envolve a boca de cena; arco do proscênio.

arconte-rei. Arconte epônimo. Na Grécia Antiga, o cidadão responsável pela organização das representações dramáticas que, na época, era uma das formas de cultuar Dioniso.* Ao arconte-rei competia escolher, entre os concorrentes, os três poetas cujas obras se lhe afigurassem merecedoras de serem representadas, às quais ele fornecia um coro e a permissão de encenação às custas de um cidadão, o corego.*

arena. Espaço cênico circular ou semicircular, no centro da platéia; anfiteatro. [Cf. *Teatro de Arena*.]

ária. Palavra de origem italiana que identifica a melodia vocal ou instrumental, carregada de ornamentos, que se opõe, na ópera, ao *recitativo* e ao *parlando*; solo vocal em óperas e oratórios. Desenvolveu-se com a ópera do século XVII e sua forma padrão foi estabelecida por um dos membros da família Scarlatti, compositores e regentes italianos que viveram entre os anos de 1660 e 1757. O compositor alemão Gluck (1714-1787) e o austríaco Mozart (1756-1791) transformaram a ária, de simples peça de exibição dos cantores, em parte essencial do drama. A partir de Wagner*, e sobretudo entre os modernos, evitou-se o uso da ária.

Arion. Dramaturgo grego nascido em Lesbos, considerado o criador, por volta dos anos 610 a. C., da tragédia lírica, gênero que marcou a fase transitória entre o ditirambo e o drama regular. Essa mudança consistiu na transformação da orquestra errante dos sectários, num coro fixo ou cíclico, criando, inclusive, um estilo de música adaptada ao caráter do coro.

Aristófanes (450/445-385 a. C.). Um dos mais famosos dramaturgos da Grécia Antiga, criador da comédia e um dos criadores do moderno teatro ocidental. Especializado na sátira social e política, cuja contundência de argumentação é dificilmente encontrada em outros escritores de sua época e nos dias atuais, sua produção é ligada ao período da Comédia Antiga.* Escreveu aproximadamente 44 comédias, das quais apenas 11 chegaram integrais até nossos dias. Mestre da fantasia e da sátira, ridicularizou figuras de sua época, assinando suas primeiras comédias com o pseudônimo de Calístrato, passando a assinar com o próprio nome só a partir de 425, com *Os cavaleiros*. Suas peças constituem variações satíricas sobre temas da atualidade ateniense, defendendo a tradição

contra a tendência de novas idéias, sem deixar de denunciar a incompetência e venalidade dos governantes, os maus costumes da juventude ateniense, proclamando os sofistas como corruptores das instituições. Sua carreira é marcada pela Guerra do Peloponeso, na qual se enfrentaram as duas maiores potências da Grécia: Esparta e Atenas. Como não poderia ser diferente, a guerra e o desejo da paz são temas predominantes na sua obra, conforme demonstra logo no início da carreira, em *Os arcanos* (425) – *Arcanianos*, em algumas traduções –, e numa comédia sobre a guerra, *As nuvens*, na qual Sócrates é atacado como professor amoral de retórica. E o tema se estende em *A paz* (421), em *Lisístrata* (411), onde as mulheres conseguem a paz quando se recusam a fazer sexo com seus maridos guerreiros. Em *As rãs*, Aristófanes retrata a descida do deus Dioniso* ao Hades, e o seu julgamento em favor de Ésquilo*, numa competição com Eurípides* pela primazia na arte de escrever tragédias. Denunciou também os demagogos, as utopias políticas, as ambições guerreiras e outros males da "vida moderna", ridicularizando figurões de seu tempo, filósofos e, sobretudo, os protagonistas da Guerra do Peloponeso, marcando a passagem do teatro engajado para a alegoria de caráter moralizador. A encenação de suas comédias, em seu tempo, dava mais a idéia de um comício político, onde a participação do público era constantemente incentivada.

aristofanesco. Pertencente ou relativo a Aristófanes.*

aristofanismo. Gênero, estilo ou influência de Aristófanes.*

Aristóteles (384-322 a. C.). Filósofo grego, elaborou, em sua *Poética*, a primeira estética da arte dramática, onde foram definidos o pensamento, a fábula, o caráter, a linguagem, a melodia e a encenação, os seis elementos essenciais da obra teatral. Segundo Aristóteles, esses elementos deveriam estar subordinados à Regra das Três Unidades* – ação/tempo/lugar – o que limitava, classicamente, o drama a um só local de ação.

Arlequim. Máscara da *Commedia dell'Arte* italiana, cuja função original era divertir o público com piadas e acrobacias durante os intervalos do espetáculo. Só muito mais tarde é que o personagem foi lentamente se introduzindo no corpo da trama, acabando por se transformar num dos mais importantes e populares tipos da época, entre os séculos XVI e XVII, sobretudo pelo seu caráter de múltiplas nuanças, que ia do palhaço ao rufião, passando pelo bufão, farsante, volúvel, irresponsável, provocador e fanfarrão. Teve presença destacada em quase todas as dramaturgias de sua época, na Europa. Seu traje típico é sempre multicolorido, feito de remendos de vários tipos de fazenda, cortados normalmente em forma de losangos. Usa máscara negra e chapéu de cor de feitio variado, dependendo da cultura em que foi adotado, nunca

deixando, contudo, seu inseparável sabre de madeira. Normalmente, é apresentado como um criado ignorante, mas profundamente sagaz, capaz de enganar com habilidade seus amos e todas as pessoas em sua volta. Vive em oposição a Briguela*, o servo atoleimado. Herói de diversas comédias de Regnard (1655-1709), Lesage (1668-1747) e Goldoni*, foi na obra de Marivaux* que mais se desenvolveu todas as facetas de sua personalidade e do seu caráter, que podia trocar de vícios e virtudes. Na reformulação do gênero, feito por Goldoni, o Arlequim ficou mais ágil, sutil, trapalhão e mentiroso por conveniência. É personagem do auto popular do bumba-meu-boi pernambucano, espécie de moço de recados do Cavalo-Marinho, que é tratado por capitão e representa o proprietário da fazenda.

arlequinada. Comédia em que o protagonista é um dos personagens da *Commedia dell'Arte*, com especialidade o próprio Arlequim. Como forma teatral, originou-se da fusão da *Commedia dell'Arte* italiana com os espetáculos mímicos das feiras de Paris, nos quais o diálogo era proibido; espetáculo musical muito popular na Inglaterra do século XVIII, no qual as personagens contavam uma história alegre através da dança; palhaçada de Arlequim; dança própria de Arlequim.

armar a cena. Ação de montar o cenário; preparar o ambiente físico para a representação.

arquibancada. A forma de platéia disposta em degraus, fartamente usada nos teatros em forma de arena.

Arrabal, Fernando (1932-). Dramaturgo espanhol radicado na França desde 1955, onde produziu tanto em língua espanhola, como francesa. Idealizador do Teatro Pânico, estética que descreve um mundo de vítimas e carrascos que se comprazem alternadamente no domínio e na servidão, como fica bem claro num dos seus textos clássicos, *O arquiteto* e *Imperador da Assíria* (1967). Sua obra, vinculada ao Teatro do Absurdo*, com raízes dadaístas e surrealistas, é sempre carregada de forte alusão política, em que a inspiração no fantástico se mescla continuamente, como é fácil de identificar em *O cemitério de automóveis* (1966) e *O jardim das delícias* (1969). Ainda de sua autoria, *Piquenique no* front (1958), *O triciclo* (1961), *Jardim das delícias* (1969). V. *Movimento Pânico*.

arranco. Forma exagerada e defeituosa que alguns atores e atrizes tinham, na velha escola de representar, de *declamar* seus papéis, quer no drama, quer na tragédia: "Fulano foi aos arrancos". Deficiência modernamente corrigida pelas escolas de teatro, cursos de declamação, aulas de impostação de voz.

arranjo. Palavra próxima ao espanhol *arreglo*, usada para designar a redução ou modificação da obra de um autor; adaptação.

arremedo. Peça escrita nos moldes de outra; plágio literário; imitação.

arremedilho. Durante a Idade Média, jogral palaciano português constituído de imitação mímica e falada de personalidades, com freqüentes tiradas jocosas; *escaranho*, no padrão lusitano da época. Com o passar dos tempos, passou a ser conhecido pela expressão *entremez*.

arriar. Folgar as cordas – a curta, a do meio ou a comprida – para facilitar a descida do objeto suspenso na manobra. ♦ **Arriar tudo.** Folgar simultaneamente as três cordas. ♦ **Arriar tudo até o chão.** Fazer descer a vara até o chão do palco.

***Ars poetica*.** V. *Epistola ad Pisones*.

arsenal. Expressão usada pelo teórico e encenador polonês Jerzy Grotowski*, no seu *Teatro-Laboratório de Wroclaw*, para designar o elenco de métodos, artifícios, truques e coleção de clichês que um ator ou diretor acumula consigo, transformando o artista no que ele denominava de "ator cortesão", que é o profissional cuja arte de representar fica bem próxima da prostituição, porque só visa a ganhar os favores das platéias.

Artaud, Antonin (1896-1948). Dramaturgo e teórico francês, ator, diretor e poeta, com participação significativa no movimento surrealista, quer como teórico, quer como ativista, não só dirigindo e secretariando jornais e revistas representativas do movimento, como assinando manifestos. Adepto da teoria da catarse, acabou propondo uma nova concepção estética para o teatro, a partir da qual o espetáculo dramático deveria retomar o verdadeiro sentido de sua função sagrada e ritualística, tentando, com isso, obter uma relação nova entre ator e espectador, visando uma comunhão mais estreita entre o palco e platéia, proposta estética desenvolvida a partir de 1926, quando funda o *Teatro Alfredo Jarry* e põe em prática o seu Teatro da Crueldade, em que defende o princípio de que as forças elementares da mente são expostas em forma de ritual, princípio que exerceu forte influência para a transformação estética do espetáculo, modificando o comportamento de muitos diretores de seu tempo. Essa proposta não fica apenas no campo material do espetáculo, mas avança de forma ousada na criação da idéia de um texto total, antiliterário, concebido como espelho do inconsciente coletivo, apoiado essencialmente na direção do espetáculo: "Não se trata de suprimir a palavra, mas de fazer com que ela mude sua direção e, sobretudo, de reduzir seu lugar, considerá-la como coisa diferente de um simples meio de conduzir caracteres humanos e seus fins exteriores". Insatisfeito com as mudanças que estava propondo e pondo em prática, Artaud sugeriu a substituição do palco e da platéia por uma espécie de local único, sem separação nem barreiras de qualquer espécie. Só assim, pensava ele, poder-se-ia estabelecer uma comunicação verdadeiramente direta entre ator e espectador, pelo fato

de este, colocado no meio da ação, ser envolvido e afetado pelo espetáculo, o que viria a criar uma ilusão mágico-ritual: "Proponho um teatro onde violentas imagens físicas violem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, que abandone a psicologia e narre o extraordinário, que induza ao transe", registrou em *O teatro e seu duplo* (1938), um dos textos teóricos mais polêmicos e importantes do século XX, em que ele também fala do teatro como peste: "A peste é um mal superior, porque é uma crise completa, após a qual nada resta, exceto a morte ou a purificação absoluta. Assim também o teatro é um mal, por ser o supremo estado de equilíbrio, que não pode ser alcançado sem destruição. Ele requer do espírito a participação num delírio que intensifica amplamente suas energias". Comediante, formado por Charles Dullin*, Artaud exerceu forte influência no teatro moderno. "Seu desejo de viver experiências absolutas acabaria por conduzi-lo à loucura" (*Grande enciclopédia Larousse cultural*).

arte dramática. A arte da interpretação teatral, de caráter essencialmente coletivo, que envolve um conjunto de técnicas, recursos e conhecimentos teóricos por parte de quem a pratica; a arte teatral.

Arte poética (*de Horácio*). *V.* Epistola ad Pisones.

articulação. Técnica de emissão da voz dada pelo intérprete em situação de representação. Diferentes fatores determinam essa expressividade, e vão desde a idade, o temperamento ou a situação social da personagem. Um mesmo papel poderá exigir que se recorra a vários modos de articulação no decorrer da representação, como no caso de textos que retratem a vida inteira de uma mesma personagem, como acontece em *Peer Gynt*, de Ibsen*, *Galileu*, de Brecht*, etc.

asas (*do palco*). Passagem livre entre o espaço cênico e as paredes laterais do palco, por onde os técnicos e intérpretes circulam livremente na hora do espetáculo.

assinatura. Venda ou aquisição de ingressos para uma temporada inteira. Houve um período, no Brasil, em que as companhias de teatro do sul do País, principalmente do Rio e São Paulo, saíam em *tournées* pelas capitais do Norte e Nordeste – *fazendo o Norte*, como falavam seus empresários – com repertório de seis a mais peças. Era usual, então, que as pessoas abastadas adquirissem, por antecipação, ingressos para a temporada inteira: faziam *assinatura*. Prática ainda em uso nas grandes capitais do mundo inteiro.

assistência. A reunião de pessoas na platéia de um teatro para assistir a um espetáculo; a platéia; o auditório.

assistente de direção. O principal auxiliar do diretor do espetáculo e seu substituto eventual. Atua normalmente como ensaiador, seguindo a orientação do diretor. É quem quase sempre faz todas as anotações das

indicações técnicas dadas aos atores, referentes à marcação e atitudes, atividade dos técnicos e equipe de operações, no que diz respeito à movimentação de cena, iluminação, efeitos de som, etc.

assoalho. O piso do palco. Deve ser feito de madeira, por alguns motivos importantes: facilidade de fixação do cenário, som, estabilidade dos atores.

astro. O ator destacado de um elenco, quer pelo seu talento, quer pela sua posição proeminente, ou pelos atributos conferidos pela imprensa; o ator principal. Sir Laurence Olivier (1907-1989) foi um grande *astro* do teatro britânico; Orson Welles (1915-1985) e Charles Chaplin (1889-1977), do cinema americano; Sérgio Cardoso*, Paulo Autran*, Procópio Ferreira*, do teatro brasileiro. F. *Estrela*.

atacar. Na linguagem dos maquinistas em atividade na caixa de um teatro, o ato de amarrar trainéis* e tapadeiras uns aos outros na construção e afinação dos cenários, principalmente dos gabinetes; firmar, ajustar, fixar.

Atellanae (*Fabulae*). Peças curtas, no estilo farsa, originárias de Roma, que tinham por objetivo criticar a atualidade política. Receberam esse nome em homenagem à *villa* de Atelano (*Atella*, em latim), na Campânia, local de sua origem. Embora possuíssem um esboço de texto de extrema simplicidade, previamente traçado, mesmo assim acabavam, no decorrer da representação, recebendo a interferência dos atores, que atuando sempre mascarados, personificavam tipos fixos e não deixavam de dar sua colaboração, improvisando inevitáveis cacos. Seus textos consistiam basicamente no delineamento da vida nas pequenas cidades, as personagens principais da comunidade assumindo, aos poucos, caráter convencional. Estereotipadas, essas personagens normalmente eram Pappus, o pai ou marido rabugento; Maccus, o glutão; Buco, o bochechudo; e Dossennus, o manhoso. As *Fabulae Attelanae* já prenunciavam a *Commedia dell'Arte*. O modelo que lhe está mais próximo, em nossos dias, é o do esquete da revista musical.

Atletismo da afetividade. Título de um ensaio de Antonin Artaud*, em que esse autor desenvolve e defende sua idéia da "teoria da musculação afetiva", referente à relação existente entre o afeto, a emoção e o movimento muscular. Nesse ensaio, Artaud insiste na idéia de que a emoção não é uma simples abstração. Partindo do pressuposto de que "a alma tem uma expressão corpórea", ele afirma então que alma, emoção e sentimento podem ser atingidos a partir da mobilização física.

atmosfera. Clima emocional que dá a característica da cena ou do espetáculo inteiro, cujas variantes são chamadas de tons.

ato. Cada uma das partes em que, convencionalmente, é dividida a

peça teatral, e que, por sua vez, pode ser constituído de cenas e quadros. O ato cria estrategicamente um intervalo que serve para a troca de cenários e "desliga" momentaneamente a platéia da tensão do espetáculo. Historicamente, a primeira referência à divisão de uma peça em atos está no *Epistola ad Pisones** (versos 189-90) de Horácio, que fixava o número obrigatório de cinco atos para cada peça, prática que se tornou norma durante a Renascença. Só no século XIX, sobretudo por influência do dramaturgo norueguês Henrique Ibsen*, esta norma foi quebrada, estabelecendo-se três atos como critério ideal para se desenvolver uma história e a duração de um espetáculo. O século XX temse mostrado indiferente a um critério rígido, diversificando ou mesmo ignorando essa prática, que começa a ser banida por algumas companhias de teatro e em algumas casas de espetáculos. ♦ **Ato variado.** Número de canto, dança, cenas de humor, sem nenhuma unidade episódica, apresentado ordinariamente nos intervalos de um espetáculo maior. Foi também uma forma de espetáculo misto muito usado até a metade do século XX, nos chamados benefícios, onde acontecia de tudo: cançonetas, árias de ópera, atos de comédia ou drama, esquetes, quadros de revistas, exercícios circenses, números de mágica etc.

ator. Principal agente de expressão ou comunicação em um espetáculo teatral. O texto teatral, em princípio, só adquire vida ao ser animado pelo ator. É ele que empresta plenitude física e espiritual ao texto do dramaturgo, usando seu corpo e sua voz para comunicar ao público a personagem que interpreta. Por essa qualidade é que o ator é essencialmente o instrumento de expressão teatral, o elemento preciso de um espetáculo, desenvolvendo até as últimas conseqüências o material que lhe é fornecido pelo autor e pelo diretor; pessoa que, utilizando a arte da imitação, representa uma outra diversamente contrária à sua personalidade, no teatro, no cinema, no rádio ou televisão. A *Enciclopédia francesa* estabelece algumas distinções de caráter teórico entre *comediante* e *ator*. Para ela, "o ator só pode representar certos papéis – os outros ele deforma na medida de sua personalidade –, enquanto o comediante pode representar todos." E mais: "O ator habita uma personagem, enquanto o comediante é habitado por ela – o ator impõe e exibe a própria personalidade, enquanto o comediante se esconde por detrás do papel, apagando sua natureza em benefício da transmissão objetiva da imagem sugerida pela peça." A figura do ator tem sua origem no *hypokrités* grego, que significa *respondedor,* e era aquele que representava todos os papéis requeridos pelo coro; é o simulador, aquele que finge, e é o único responsável pelo fenômeno teatral. A tarefa primordial do ator é transformar o texto literário em um fato artístico e cênico. Tradicionalmente, os atores eram dispostos em cena obedecendo a

uma hierarquia, quer de elenco, quer de importância na companhia. Mas a maneira de atuar do ator tem se modificado muito através da História do Espetáculo, acompanhando, sobretudo, as estéticas da representação, dependentes das tendências políticas, filosóficas e até mesmo econômicas, em voga. F. *Atriz*. ♦ **Ator (atriz) complementar.** O(a) figurante ou comparsa. ♦ **Ator (atriz) convidado(a).** Ator ou atriz de grande talento, em alguns casos, especializado(a) em determinados tipos, incorporado(a) momentaneamente a um elenco para trabalho específico. ♦ **Ator santo.** Expressão criada pelo encenador e teórico polonês Jerzy Grotowski*, para qualificar o profissional que não se deixa seduzir pela mercantilização. Para Grotowski (*Em busca de um teatro pobre*), se o ator "não faz nenhuma exibição de seu corpo, mas o queima, o aniquila, o libera de toda resistência a qualquer impulso psíquico, na realidade não está vendendo seu corpo, mas sacrificando-o."

atrasar (*a deixa***).** V. *Deixa*.

atuadores. Expressão proposta pelo diretor e animador de teatro brasileiro José Celso Martinez Correia*, em 1972, para designar os membros da comunidade artística em que fora transformado o *Teatro Oficina** na última etapa de sua existência, quando representavam uma forma de *happening*, estabelecendo uma espécie de relação efetiva, colaboração ou conflito, entre os integrantes do grupo e o público.

atuar. Estar participando de um espetáculo; interpretar; dar vida a uma personagem.

audição. Ato de apresentar ou escutar uma ópera, peça sinfônica ou concerto musical: "O violonista maranhense, Turíbio Santos, apresentou em primeira *audição*, na Sala Cecília Meireles, o arranjo para violão da *Missa Solene* de Antônio Rayol."

auditório. 1. Numa casa de espetáculo, o espaço destinado ao público, equipado normalmente com poltronas. **2.** O público que compõe uma sala de espetáculo para ver e ouvir o que se desenrola no palco. Platéia.

auleum. No antigo teatro romano, provavelmente a partir do ano 133 a. C., um telão que descia à frente da cena quando o espetáculo estava para ser iniciado. Só a partir desse período é que o equipamento passou a ser suspenso por cordas para o topo da *scaenae frons*. Foi a primitiva forma do atual pano de boca.

auto. Gênero teatral ligeiro, geralmente versando sobre temas religiosos, originário da Idade Média, bastante popular durante o século XVI. Normalmente escrito em versos, o auto privilegiava, de preferência, os assuntos chamados nobres. Estruturado por Gil Vicente*, o primeiro texto, no gênero, de que se tem notícia, é o *Auto da visitação*, escrito por volta de 1502. No Brasil, foi introduzido e usado fartamente por José de Anchieta (1534-1597) como instrumento de catequese e

educação do índio. Os autos de José de Anchieta eram espetáculos profundamente alegóricos, repletos de alusões a demônios e pecados, com atores personificando o inferno, o céu, o bem, o mal, etc., em que não faltavam manifestações de música e de dança. Mais tarde, mesclado à tradição indígena e africana, o gênero deu origem aos autos populares. Pela própria natureza festiva e popular dos autos, para eles convergiram várias manifestações folclóricas, principalmente as danças dramáticas, tornando bastante imprecisos os limites entre uns e outros. O mais nacional de todos os autos é o bumba-meu-boi*, também o de maior prestígio popular e de difusão mais ampla ♦ **Auto pastoril.** Designação dada ao gênero, quando o assunto tratado era de cunho profano. ♦ **Auto sacramental.** Na Península Ibérica, o nome dado às peças de cunho religioso, de tradição medieval, inspiradas quer nos sacramentos, quer nos eventos bíblicos, ou na vida dos santos. Lançando mão de alegorias, esta forma dramática foi largamente usada como função didática para fortalecer a fé junto às comunidades, quer reafirmando os valores morais da Igreja, quer explicando os mistérios que cercavam os sacramentos. O mais antigo auto sacramental conhecido é o *Auto de los Reyes Magos*, escrito possivelmente por volta de 1200. Lope de Vega* e Calderón de La Barca*, na Espanha, conferiram dimensão literária ao gênero. Na França e na Inglaterra, ficaram populares com o nome de milagres* e mistérios.*

Autran, Paulo (1922-). Ator e diretor de teatro brasileiro. Estreou em 1949, com a comédia de Guilherme de Figueiredo, *Um deus dormiu lá em casa*, integrando o elenco do *Teatro Brasileiro de Comédia*, onde permaneceu até 1955. Desligando-se do TBC, formou companhia própria com Tônia Carrero (1928-) e Adolfo Celi (1923-1985), o histórico *Tônia-Celli-Autran*, onde montaram *Otelo*, de Shakespeare*, o musical *May fair lady*, de Loewe (Frederick, 1901-1988) & Lerner (Alan Jay, 1918-1986), *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes (1924-), *Antígona*, de Sófocles*, *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello*, *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller*, entre outras. Dissolvido o grupo em 1962, Autran passou a trabalhar como ator independente. Fez cinema e atuou em novelas de televisão, a partir de 1977.

***à valoir*.** Expressão francesa e de uso universal, usada nas assinaturas dos contratos de direitos autorais, sobretudo quando é feito um adiantamento ao autor de uma peça, caracterizando a posse dos direitos de encenação pelo período de tempo estipulado no contrato. Literalmente, significa *por conta.*

***avant-première*.** Expressão francesa, para dizer a apresentação de um espetáculo em caráter reservado para críticos, imprensa especializada e

convidados especiais, antes de sua primeira representação para o público de bilheteria. No Brasil, vem sendo substituída por *pré-estréia*.

***avant-scène*.** Expressão francesa, que já teve seu uso corrente na linguagem teatral brasileira, e serve para qualificar a parte do palco que fica abaixo da linha do pano de boca; hoje, *proscênio*.

avental. Estilo de palco usado no período elisabetano, projetando um espaço de representação além do proscênio. V. *Palco elisabetano.*

avisador. Pessoa que exerce função facultativa na caixa do teatro, cuja obrigação durante o espetáculo era a de "avisar", aos participantes do elenco, a sua vez de entrar em cena. Ao longo dos ensaios e fora dessa função, esse auxiliar é usado também para o serviço de recados ou pequenas tarefas fora da caixa do teatro. Dispensável e fora de uso, foi substituída com maior vantagem pelo contra-regra.

Azevedo, Artur Nabantino Gonçalves de (1855-1908). Dramaturgo brasileiro, nascido em São Luís do Maranhão, introdutor do gênero *revista do ano* no Brasil. Consolidou a comédia de costumes e, ao lado de Martins Pena*, é considerado como ponto de partida para uma dramaturgia nacional.

Deixou mais de setenta peças, dezenas de traduções e um grande número de adaptações, sendo que uma das características que mais valorizam sua obra é a permanente atualidade. Como jornalista e homem influente de sua época, foi um dos batalhadores pela construção do *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, e, como diretor do *Teatro João Caetano*, na antiga Capital Federal, um incentivador sem precedentes do teatro nacional, numa época em que o chique era encenar textos importados da França. Entre suas peças de interesse geral, vale a pena registrar *O bilontra* (1885), *A almanjarra* (1888), *A capital federal* (1897), *O badejo* (1898), *O dote* (1888), *O mambembe* (1904).

B

Babau. Nome dado ao mamulengo na Zona da Mata, em Pernambuco. Popular e presença obrigatória nas festas comunitárias, são personagens características desta ocorrência: Cabo 70, Preto Benedito, Zé Rasgado, Simão e Etelvina. Suas histórias são normalmente ambientadas e refletem a vida nos engenhos e nas fazendas da região.

baby. Nome pelos quais os técnicos em iluminação identificam os pequenos refletores utilizados para iluminar pequenas superfícies.

back light. Feixe de luz auxiliar situado por trás do objeto.

background. A música de fundo; o tradicional BG.

Baco. Nome latino de Dioniso*, deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade. Era considerado o protetor das belas-artes, em particular do teatro, que se teria originado das festas que os antigos promoviam em sua honra, as Bacanais.

bagaceira. 1. Expressão de gíria, fora de uso, que serviu por muito tempo para designar uma peça de má qualidade. **2.** Espetáculo sem nenhum mérito artístico; *chanchada.*

bailado. Manifestação de dança, quase sempre ilustrada com mímica e acompanhamento musical, podendo constituir um espetáculo independente, ou acontecer no meio de uma comédia ou de uma ópera.

bailarino. Profissional especializado em dança, portador desse título depois de freqüentar, tradicionalmente, um curso regular dessa arte. *F.* Bailarina.

baixa. Designação dada à área do palco que fica mais próxima à boca de cena, em oposição à alta, que fica ao fundo, e dividida em esquerda e direita. É um espaço subjetivo usado na terminologia de direção durante o trabalho de marcação, tanto do espetáculo como da luz e da contra-regragem, servindo inclusive para orientar o projeto de cenografia.

baixo. No canto lírico, a voz masculina mais grave, segundo a escala clássica das vozes dos cantores. Subdivide-se em *baixo cantante*, *baixo profundo* e *baixo bufo*. ♦

Baixo cômico. Classificação desaparecida da nomenclatura dos elencos. Foi representado por atores ou atrizes entre 30 e 35 anos de idade, que compunham tipos de fisionomia aparvalhada, com gestos de personagens destituídas de qualquer inteligência, chocantes e mesmo grosseiros – estúpidos em todos os sentidos, sem consciência dessa sua condição. Estavam normalmente nesta categoria os criados, homens e mulheres, copeiros, cozinheiros, vendedores ambulantes, quitandeiros, profissionais de baixa categoria. O baixo cômico personificava a baixa camada social. Banido em algum tempo da comédia propriamente dita, fixou-se na de "costumes" e na farsa, sendo finalmente esquecido como tipo específico.

balancim. Equipamento para usos especiais, preso ao urdimento, cuja função é servir para levantar pessoas sobre a cena nos efeitos dos vôos de personagens: anjos, ascensão dos santos, descidas de deuses e demônios, etc. O mesmo que *tramóia.* Fora de uso.

balanço. Na velha escola de representação, a verificação que o diretor fazia, junto aos atores, antes das estréias de um espetáculo, para saber se já estavam com o papel decorado, bastando ao ponto apenas soprar* suas primeiras falas, para que seguissem seu diálogo sem titubeio. Prática fora de uso.

balcão. 1. Na antiga estrutura arquitetônica das casas de espetáculos, a galeria semicircular com assentos para os espectadores, acompanhando as paredes laterais e a do fundo, ao longo da platéia. Nos grandes teatros à italiana, em que a sala é bastante alta, contam-se vários balcões superpostos, dos quais o primeiro é chamado de *balcão nobre* ou *platéia alta* e o último, *galeria*, o popular *poleiro*. De qualquer modo, são as locações populares reservadas ao público com menor poder aquisitivo. **2.** No cenário, é a varanda ou a sacada, com grade e peitoril, que se liga ao interior da cena por meio de portas ou aberturas decoradas.

balé. Representação teatral onde a dança, combinada com a música, conta uma história ou expressa um tema. Em algumas manifestações, a coreografia é baseada numa narrativa, quando é lançada mão da pantomima com o objetivo de transmitir o enredo; bailado; dança figurada; o conjunto dos bailarinos que interpretam uma história musicada e coreográfica. – O balé surgiu nos divertimentos das cortes da Renascença italiana, e foi introduzido na França, em 1581, pelo mestre de música e dança italiano Baltazarini di Belgioioso (?-1587), para identificar o espetáculo que lhe encomendara Catarina de Médicis, rainha de França, para festejar o casamento da princesa Margarida de Lorena com o duque Joyeuse. Inspirando-se na lenda mitológica de Circe e seu poder de transformar os heróis em animais, Baltazarini compôs o seu espetáculo misturando dança, mímica e representação dramática. A essa

alquimia de gêneros, ele deu o nome de *Ballet comique de la reyne*, que explicou como sendo a "mistura geométrica de várias pessoas que dançavam juntas, acompanhadas por instrumentos musicais", acrescentando que o qualificativo *comique* era empregado no sentido de ação dramática. Nesse mesmo ano, outro artista e estudioso italiano, Fabricio Caroso (c. 1526-c. 1600), publicava o primeiro tratado de dança, *Il ballerino*. Mas só em 1585 é que foi dada a primeira definição clássica do balé, ainda de autoria de outro mestre italiano, Di Rossi: "Uma ação pantomímica, com música e dança". Em 1661, Luís XIV funda na França a primeira escola de balé, cujo mestre, Pierre Beauchamps (1636-1705), criou as cinco posições básicas do pé, que ainda hoje perduram. Ainda no reinado de Luís XIV, o músico italiano Lully* teve um papel preponderante na criação de inúmeros balés, colaborando com Molière* e com Beauchamps. Em seguida, registra-se o surgimento do balé trágico, com a dança intercalada à ação, passando-se ao balé-ópera, composto de vários atos independentes, cantados e dançados. Era o princípio do século XVIII, o balé fazendo parte da ópera, surgindo o dançarino profissional e criando-se a escola de dança da ópera em 1713, quando foram elaboradas regras para um maior desenvolvimento das técnicas e dos passos, passando o balé a ser um espetáculo encenado. Nesse período, os dançarinos ainda usavam pesadas vestimentas. Com a moda da ópera italiana (que introduziria na França maquinário sofisticado para efeitos cênicos), o balé francês ganha projeção continental, com a atuação destacada de notáveis artistas, entre os quais Françoise Prévost (1680-1741), Marie Sallé (1707-1756), Jean Dauberval (1742-1806), Louis Dupré (1789-1837), Jules Perrot (1810-1892), entre outros. Bastante discutido e muito controvertido, o "balé sem ação" acaba cedendo espaço para o "*ballet d'action*", em que predominava a pantomima. Inovado na França pelo coreógrafo Jean-Georges Noverre (1727-1810) e pelo italiano Salvatore Viganò (1769-1821), estes acrescentaram o elemento emocional e criaram o "drama dançado", que tornou o balé uma arte independente, unindo argumento, música, decoração e movimento. No século XIX, enfatizam-se a leveza, a graça dos movimentos e do gesto, surgindo a dança "*sur les pointes*" e a saia curta (tutu*) usada pelas bailarinas. Em meados do século XIX, a Rússia tornou-se o centro mundial do balé, com a nomeação de Marius Petipa (1818-1910) para o Balé Imperial, em 1862. Petipa inspirou os originais de *O lago dos cisnes*, *Quebra-nozes* e *A bela adormecida*. No início da década de 1900, em Paris, o Balé Russo de Sergei Diaghilev (1872-1929) revitalizou o gênero com grandes bailarinos, como Vaslav Nijinsky (1888-1950), Anna Pavlova (1881-1931), Leonide Massine (1895-1979) e Mikhail Fokine (1880-1942). Em 1933, Ninette de Valois (1898-2001) formou a pri-

meira companhia permanente da Inglaterra, o atual *Royal Ballet*, notabilizado pela coreografia de William Ashton (1906-1988). Enquanto isso, nos Estados Unidos, George Ballanchine (1904-1983) fundava o *American Ballet* na década de 30, fundindo em seu *New York City Ballet* a tradição clássica com a dança moderna, conforme foi desenvolvido por Isadora Duncan*, Ruth St. Denis (1880-1968), Martha Graham (1894-1991) e Jerôme Robbins (1918-1999). O século XX surpreende a todos com o aparecimento dessa grande renovadora e revolucionária que é Isadora Duncan, com seu estilo livre de dançar, que acabou influenciando poderosamente os "pioneiros", que criaram a dança moderna norte-americana. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, uma nova geração de bailarinos e coreógrafos desponta: Roland Petit (1924-), Janine Charrat (1924-), entre outros, contribuindo para uma nova revolução no gênero, quando as questões do homem moderno foram tratadas por Jerôme Robbins, nos Estados Unidos e por Maurice Béjart (1927-), na França. A dança moderna enriqueceu o balé tradicional, dando origem a um gênero híbrido que Maurice Béjart e John Butler (1920-) desenvolveram com maestria; e momentos artísticos de qualidade incomparável são propiciados pelo gênio criador de Martha Graham, pela paixão incontrolável de José Limón (1908-1972), pelo humor de Paul Taylor (1930-) e pela magia de Alvin Nikolais (1913-1993). A história do gênero, no Brasil, aponta a primeira ocorrência acontecendo em 1813, com um grupo dirigido por Lacombe exibindo-se no *Real Teatro de São João*, no Rio de Janeiro. Um século depois, registra-se a atuação da Companhia de Diaghilev, com Vaslav Nijinski (1889-1950), Leonide Massine (1895-1979), Tâmara Karsavina (1885-1978) e Lídia Lepokova, no *Teatro Municipal*, também do Rio de Janeiro, seguindo-se a visita da Companhia de Anna Pavlova, que deu início a um interesse mais crescente pelo balé neste país. Em 1927, Maria Olenova (ou Olenewa, ?-1965) cria a Escola de Dança do *Teatro Municipal*, na Capital Federal, onde se formariam grandes artistas como Leda Yuqui, Berta Rosanova, Carlos Leite, Marília Gremo. Daí em diante, foram surgindo grandes nomes e elencos de destaque, como Juliana Yanakieva, Raul Sdevero, Edith Pudeiko, Tâmara Capeller, Tatiana Leskova, Nina Verchinina, Dalal Achcar, Márcia Haidée, Beatriz Consuelo, Dennis Gray, Alice Colino, Ana Botafogo e os *Balé da Juventude*, *Balé do IV Centenário*, *Balé do Rio de Janeiro*, entre outros. ♦ **Balé-ópera.** Gênero de ópera onde predominam cenas de dança e que chegou a se tornar popular na França. O exemplo mais típico deste gênero é *As índias galantes*, de Rameau (1683-1764); *ballet*. [Cf. *Ópera-ballet*.]

bambinelas. Bambolinas.

bambolinas. Faixas de pano ou papel, pendentes do teto da cena e dispostas em série a partir do pano de boca, atravessando o palco, horizontalmente, de um bastidor a outro. Servem, em princípio, para ocultar da vista da platéia a varanda de manobra e toda parte superior do palco ou urdimento, de onde pendem as varas de luz, cordas, e todo o material de apoio usado pelos maquinistas durante o espetáculo. Podem ser tantas quantas forem necessárias para a função desejada, e servem também para enquadramento das cenas, união superior dos rompimentos e dos bastidores. Em alguns casos, podem ser usadas também como elemento cenográfico, fingindo de céu, folhagens ou simplesmente de teto da cena. Podem ser usadas soltas, presas a uma vara, ou sob a forma de estreitas armações de madeira forradas de pano. ♦ **Bambolina de céu.** A que é usada para dar a impressão de infinito, no alto dos cenários de exteriores. ♦ **Bambolina-mestra**. Situada logo após a bambolina régia, é constituída por planos verticais que podem deslizar lateral e verticalmente, diminuindo assim a altura e a largura do arco de cena. Conjugando-se com os primeiros reguladores, forma o pórtico de cena. Também conhecida como *reguladora* ou *regulador*. ♦ **Bambolina no ar.** Bambolina azul clara ou cinzento-azulada, que envolve o limite superior do ciclorama. ♦ **Bambolina régia.** Com a mesma função das demais, toma este nome por ser a mais luxuosa. É sempre colocada logo após o montalquém.

bancada. Mesa no camarim, junto ao espelho, onde são colocados os apetrechos de maquiagem e todo o material necessário para o/a artista se transformar na personagem – cabeleiras, apliques, etc.

bandeiras. Pequenas placas de metal presas às bordas dos refletores com a função de variar a abertura do ângulo de iluminação, limitando o campo de ação do foco, de acordo com as necessidades técnicas da cena.

bandeja (*Ator/atriz de*). Na gíria teatral, o ator ou atriz que, apesar de todo empenho, mas por extrema falta de talento, não consegue passar de um nível medíocre de atuação, sendo-lhe, então, reservados papéis que não requeiram grandes desempenhos, tais como serviçais que só entram em cena para oferecer, em bandejas, cafezinhos, bebidas, ou transportar correspondência em ambientes elegantes etc., constando sempre nos programas dos espetáculos com a clássica designação *N. N.** Tanto o termo como o tipo estão fora de uso.

barbas. Na antiga terminologia do espetáculo, designação pela qual eram chamados os profissionais que se *especializavam* na interpretação dos papéis de reis, profetas, anciãos, sumos-sacerdotes e outros tipos que exigiam o uso de longas barbas. Tanto o termo como a especialidade desapareceram do cenário teatral.

barítono. Na arte do canto lírico, a voz masculina intermediária entre o tenor e o baixo. Pelo seu timbre e pela sua extensão, pode ser *baixo* ou *verde*.

barra. Vara de ferro ou madeira resistente, colocada a certa altura nas salas de aula das escolas de dança, e fixada ao solo, própria para exercícios dos profissionais dessa arte.

Barrault, Jean-Louis (1910-1943). Ator, diretor e mímico francês, discípulo de Charles Dullin.* Esteve ligado à *Comédie Française* de 1940 a 1946, período em que montou *O sapato de cetim* (1943), de Paul Claudel*, autor que constituiu uma de suas constantes preocupações como diretor. Fundou, juntamente com sua mulher, Madaleine Renault, uma companhia, que se instalou no *Teatro Marigny* de 1946 a 1956 e mudou a direção estética do teatro na França. De 1959 a 1968, assumiu a direção do O*déon Théâtre de France* e, em 1972, criou o *Théâtre d'Orsey*. Através da interpretação de autores clássicos (Shakespeare*, Molière*, Tchekhov*) ou contemporâneos (Beckett*, Genet*), procurou uma linguagem dramática "corporal" e visceral, na linha de Artaud* e Jarry (1873-1907), sobre a qual elaborou reflexões em seus artigos e ensaios.

base. Produto de maquiagem que serve para dar uniformidade à cor da pele onde será aplicada a caracterização definitiva; pintura de aparelhagem do rosto; o mesmo que geral.*

bastão de Molière. Tradicionalmente, o pedaço de sarrafo de que se serve o contra-regra para bater contra o assoalho do palco, em pancadas rápidas e secas, o aviso alertando o público para o começo do espetáculo. Historicamente, teve sua origem com o dramaturgo francês Jean Baptiste Poquelin, o Molière*, que usava um bastão artisticamente entalhado e ornamentado exclusivamente para essa função. Apesar de muitos teatros terem abolido essa tradição em favor dos sinais eletrônicos, a herança ainda é respeitada no mundo inteiro, até mesmo nos teatros mais modernos.

bastidor(es). 1. Cada uma das peças móveis, geralmente uma armação de madeira coberta de pano, colocada verticalmente nas laterais do palco, com a função de delimitar o espaço cênico. Pode ser também um elemento cenográfico representando apenas um detalhe do ambiente a ser sugerido, ou estar distribuído por vários planos da cena. 2. Espaço interno do palco, em volta do cenário, por onde circulam atores e outros profissionais durante o espetáculo; o interior do palco, a área de serviço. – A linha imaginária que liga os bastidores entre si é chamada de linha dos bastidores, e a outra, que lhe é perpendicular e corta a linha dos bastidores bem no centro, é a linha do centro. O perfeito manejo dessa área geográfica do palco é de grande importância para os técnicos que montam os cenários, já que todas as medidas para determinar a posição dos elementos cênicos são cal-

culadas a partir dessas linhas. A parte do palco que fica abaixo da linha dos bastidores é chamada de *avant-scène*; coxias. ♦ **Recolher-se aos bastidores.** Sair de cena. O termo acabou sendo adotado pela classe política e pela imprensa, para caracterizar a pessoa que se retira das atividades públicas.

bater. Repetir um texto ou qualquer trecho do espetáculo vezes seguidas, até decorá-lo ou até que seu rendimento seja satisfatório; bater o papel.

batidas de Molière. V. *Bastão de Molière.*

batom. Produto em forma de pequeno bastão, de tons variados, para a pintura do rosto dos atores; cosmético próprio para a maquiagem teatral. São muitas as tonalidades no mercado, cerca de vinte, no Brasil.

Baty, Gaston (1885-1952). Diretor de teatro francês e um dos principais animadores do Cartel*, afirmando-se pela originalidade com que dirigia seus atores, imaginava o guarda-roupa e construía o cenário.

Bauhaus. Escola alemã de ensino de arte (e arquitetura), fundada por Walter Gropius (1883-1969), em Weimar, em 1919. Transferida para Dassau (1925-1932) e depois para Berlim (1933), foi definitivamente fechada pelos nazistas. A intenção de Gropius era criar uma nova arquitetura, dando vida e significação ao *habitat*, através da síntese das artes plásticas, do artesanato e da indústria, revalorizando o artesanato e restabelecendo o contato entre a arte e a produção industrial. Influenciou a arquitetura teatral de seu tempo.

Beckett, Samuel (1906-1989). Dramaturgo irlandês, cujo nome está ligado aos fundamentos do Teatro do Absurdo.* Sua obra, marcada por um sentimento niilista profundo, em que a criatura humana vive mergulhada numa rotina tediosa, pontilhada de sofrimentos, está bem caracterizada no drama *Esperando Godot*, de 1953, onde ele homenageava os indivíduos passivos que vivem num mundo atormentado por um deus cruel imaginário, e que, ao ser encenado, atingiu um *status* místico até então nunca visto num espetáculo dramático no Ocidente. O pessimismo desesperado de Beckett ainda é mais pungente na peça *Fim de partida* (1957), seguida da pantomima *Ato sem palavras*, também de 1957. Agindo em profundidade, a obra de Beckett renuncia à superficialidade realista, mostrando mais eficazmente a realidade do que as outras correntes e escolas dramáticas que a isto têm-se proposto. Beckett "não acreditava em nenhum sentido da vida, que lhe parecia absurda e desesperada, nem na possibilidade de qualquer comunicação entre os indivíduos, nem na capacidade da linguagem de manifestar esse estado de coisas, cujo efeito é uma angústia irremediável." (*Grande enciclopédia Larousse*). É o mais importante representante da Literatura da Angústia, do século. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura de 1969.

bel canto. Expressão italiana para identificar o estilo de canto próprio da ópera italiana do século XIX; o belo canto. Caracterizava-se pela ornamentação excessiva da música e pelo exibicionismo exagerado por parte do cantor, que procurava aumentar o conteúdo emocional da peça que estava interpretando, para mostrar técnica, versatilidade e talento. Por extensão, o próprio gênero ópera.

Benavente, Jacinto (1866-1954). Dramaturgo espanhol, responsável pela popularização do dramaturgo norueguês Henrique Ibsen* e das idéias de Freud na literatura e no teatro espanhol das primeiras décadas do século XX. Observador crítico dos costumes e das paixões, contribuiu para implantar na Espanha um repertório de teatro de *boulevard** de boa qualidade. Entre seus textos, merecem destaque *O ninho alheio* (1894), *Os interesses criados* (1907), *A malquista* (1913), *Vidas cruzadas* (1925), *Don Magin, el de las mágicas* (1940).

benefício. Espetáculo cuja renda se destina a fins beneficentes. O benefício pode ser em favor de uma pessoa (um artista em dificuldade, por exemplo) ou entidade.

***Berliner Ensemble*.** Companhia de teatro criada na então Alemanha Oriental, pelo dramaturgo Bertholt Brecht*, quando de seu retorno do exílio nos Estados Unidos, em 1949. A empresa foi criada para colocar em prática a teoria estética criada por seu fundador, conhecida pelo nome de *efeito de distanciamento**, que reformula a teoria aristotélica das três unidades e se confronta com a estética de representação psicológica do teórico russo Konstantin Stanislavski.* Foram colaboradores de Brecht, nesse projeto, desde o primeiro momento, a atriz Helene Weigel (1900-1971) – que se tornaria sua esposa –, os encenadores Benno Besson (1922-) e Erich Engel (1891-1966), o ator Ernst Busch (1900-1980) e o cenógrafo Caspar Neher (1897-1962). Instalado no *Schiffbauerdamm-Theatre*, o *Berliner Ensemble* tornou-se imediatamente o mais importante núcleo de teatro da Europa, permanecendo por muitos anos no primeiro plano da vida teatral internacional, inspirando as técnicas de representação de outros importantes elencos da Europa. De acordo com os princípios do distanciamento, o *Berliner Ensemble* evita que seu intérprete se identifique com o herói e rejeita o culto ao vedetismo, muito embora Helena Weigel tenha se transformado num "monstro sagrado". Depois da unificação alemã, em 1989, o *Berliner Ensemble* passou a enfrentar dificuldades financeiras e artísticas cada vez maiores, mergulhando finalmente numa crise sem precedentes.

Bernhardt, Sarah (1844-1923). Nome artístico da artista francesa Henriette Rosine Bernard, a maior intérprete do teatro francês de sua época e a última intérprete romântica do panorama teatral do Ocidente. Teve suas primeiras aulas de interpretação com

o escritor francês Alexandre Dumas*, que lhe ensinou a recitar *Fedra*, de Racine*. Temperamental, tinha uma voz frágil e doce. Apesar de seu aprendizado em arte dramática ter sido com os grandes mestres de seu tempo, além de Dumas, só conseguiu entrar para a *Comédie Française* por influência de Mony, outro grande artista de seu tempo. Em 1880, desligou-se da companhia oficial francesa, organizando seu próprio elenco, passando a fazer *tournées* pelo exterior. Em 1893, passou a dirigir o *Théâtre de la Rénaissance*. Em 1898, transformou o *Teatro das Nações*, que havia alugado, em *Teatro Sarah Bernhardt.* Nas suas viagens pelo exterior, esteve no Brasil, onde fez grande sucesso, mas fraturou o joelho, tendo que amputar a perna, circunstância que não a impediu de continuar atuando. Em 1922, fez sua última criação em *Régine Armand*, de Louis Verneuil.

besteirol. Gênero tipicamente brasileiro, surgido nos anos 70 do século XX, composto de pequenos esquetes que comentam, através de um humor escrachado e com toques de absurdo, flagrantes do cotidiano, privilegiando como tema de sua especialidade assuntos da atualidade política e social do País. Para atingir mais integralmente o seu objetivo, os textos e espetáculos são mesclados com elementos do teatro de revista, do *vaudeville* e do café-teatro, gêneros de feição européia. A primeira manifestação registrada do besteirol aconteceu com o espetáculo *Bar, doce bar*, criado por Filipe Pinheiro, Pedro Cardoso e o músico Tim Rescala. O gênero foi consagrado pelos trabalhos do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

bexigada. Gíria teatral, fora de uso, para dizer caco.

BG. Abreviatura para o inglês *background*, que identifica tudo aquilo que constitui o fundo de uma cena – vozes, ruídos, música, etc.

Bibiena. Nome pelo qual ficaram conhecidos os Galli, família de arquitetos, cenógrafos, pintores e gravadores italianos do século XVII, que deram uma contribuição valiosa para a história da cenografia teatral, com a introdução das perspectivas em diagonal, ao invés da perspectiva central, até então utilizada. Residindo na cidade de Bolonha, os Galli – Ferdinando (1657-1743); seu irmão Francesco (1659-1739); Giuseppe (1696-175) e Antônio (1700-1774), filhos de Ferdinando – percorreram toda a Europa projetando teatros, maquinarias de cena, cenários e todo tipo de parafernália visual para servir ao espetáculo teatral. Contribuíram fundamentalmente para o desenvolvimento do teatro barroco.

bidunga. Técnica usada pelos cenógrafos e maquinistas para tornar o cenário opaco, de maneira que as luzes internas, na caixa do teatro, durante o espetáculo, não se reflitam através dele. Consiste na aplicação de tinta preta na sua face traseira ou na aplicação de outro material de vedação, quando o cenário é

de pano. Desnecessário nos cenários de madeira compensada ou outros similares mais modernos.

bidungar. Tornar opacas as tapadeiras e outros elementos do cenário, usando a técnica da bidunga; vedar as tapadeiras, evitando que a luz colocada por trás dos cenários vaze para a platéia, criando um efeito incômodo de transparência.

bife. Na linguagem teatral, a fala muito extensa; tirada; monólogo ou solilóquio no interior de um texto teatral, normalmente sem muito mérito literário. Difere do monólogo.

bilheteria. Local da casa de espetáculo onde são vendidos os ingressos.

biomecânica. Sistema de treinamento do ator, desenvolvido pelo russo Meyerhold*, dissidente do *Teatro de Arte de Moscou*, em oposição à tendência naturalista e à atuação psicológica de Stanislavski.* Meyerhold propõe uma abordagem da personagem de fora para dentro, estado de comportamento que o ator atinge "desenhando" com seus gestos e movimentos a atitude comportamental da personagem, desligando-o completamente da interpretação realista e subordinando-o às regras da mecânica e da matemática. Os exercícios biomecânicos – defende seu criador – acentuam a interpretação exterior física, quase acrobática, obedecendo ao princípio de que "o ator deve ser um virtuose do instrumento que é o seu corpo". Um dos aspectos dessa teoria conduz o intérprete a se espelhar nos movimentos do trabalho rotineiro, funcionando como a linha de montagem mecânica industrial, onde um intérprete começa um movimento continuado por outro e concluído por um terceiro. A formação do ator, para Meyerhold*, deve incluir estudo da dança e da música, a prática de esportes como o atletismo, a esgrima e o tênis, entre outros que desenvolvem áreas específicas do corpo. O projeto da biomecânica de Meyerhold desenvolveu-se paralelamente ao construtivismo; biodinâmica, taylorismo.

Bip. O palhaço chapliniano criado em 1947 por Marcel Marceau*, na peça *Les enfants du paradis*. Trajando calças brancas, camisa listrada, colete, e usando um chapéu coco, encimado por uma flor, Bip, para Marceau, representa "o herói romântico e burlesco de nosso tempo".

bis. Interjeição empregada pelo público, quando deseja a repetição de um número ou de qualquer trecho da representação. Raro acontecer com o teatro declamado.

boa-noite. Gíria teatral fora de uso, aplicada ao freqüentador de espetáculos que não gostava de pagar ingresso, geralmente tipos populares e conhecidos da administração do teatro. A única contribuição desses *penetras* era a sonora saudação "boa-noite" aos porteiros.

Boal, Augusto Pinto (1931-). Dramaturgo e diretor teatral, cujo nome está ligado estreitamente ao *Teatro de Arena** de São Paulo e ao *Grupo Opinião** do Rio de Janeiro. Em par-

ceria com Gianfrancesco Guarnieri*, escreveu *Arena conta Zumbi*, espetáculo onde colocou em prática o Sistema Curinga.* Preso por motivos políticos, em 1971, pela Ditadura Militar, ao ser libertado exilou-se na Argentina, onde trabalhou até a derrubada do governo constitucional daquele país, em 1976, transferindo-se então para Portugal, onde exercitou sua teoria do Teatro do Oprimido. Beneficiado com a anistia, retornou ao Brasil, dedicando-se ao trabalho de direção, quando assinou trabalhos como *Fedra* (1986) e *Encontro marcado* (1988). São representativos de sua dramaturgia: *Revolução na América do Sul* (1960), *Arena conta Tiradentes* (1967), *Arena conta Bolívar* (1969), *Torquemada* (1971), *Tio Patinhas e a pílula* (1972), *Murro em ponta de faca* (1978). Sempre à frente de um processo de renovação do teatro brasileiro, cria os seminários de dramaturgia e o Teatro do Oprimido, expressão genérica para um conjunto de regras, jogos e técnicas que ajudam a desenvolver aquilo que cada um já é, e dá título a um conjunto de ensaios onde ele discute o seu ideário de teatrólogo e *metteur-en-scène* e relata suas experiências realizadas de 1962 a 1973 no Brasil, Argentina, Peru, Venezuela e outros países latino-americanos, publicadas em 1975, com o título *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Em 2000, publica sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro*, que denomina de memórias imaginárias. A seu nome também se associa a idéia e a prática do Teatro-Jornal.*

Bobo. Personagem típica do teatro elisabetano, invariavelmente inteligente e sagaz, cuja principal função é a de observador e comentador da ação da peça. O modelo desse tipo é o *Bobo* de *Rei Lear*, de Shakespeare*, espécie de *alter ego* do rei, cuja voz soa como a razão em conflito com a demência do monarca.

boca de cena. Abertura frontal do palco, nos tradicionais teatros à italiana, formada pelo regulador-mestre, associado à bambolina-mestra, que serve para determinar altura e largura da cena, através da qual o público vê o espetáculo. De acordo com alguns teóricos, é aí que fica localizada a suposta quarta parede* de cena. No modelo de palco com esse tipo de moldura, ela é normalmente provida de cortinas, pano de boca ou velário, como era designado o panejamento com essa finalidade, até fins do século passado.

Boca de ópera. Rompimento independente, com a mesma serventia dos contra-reguladores.

bocca chiusa. Expressão italiana que qualifica a passagem, no coro cantado, feita com a boca fechada: *Coro a bocca chiusa*

boneco. Nome genérico dado às figuras do teatro de fantoches e marionetes. Os bonecos podem ser confeccionados com os materiais mais diversos, sendo que os mais populares são de pano, massa de papel ou madeira. Podem também ser de couro ou sola, fibras vegetais, isopor, objetos de uso doméstico

fora de uso, sacos de papel, etc. Segundo o estilo de cada um e o gênero a que são destinados dentro de sua categoria, recebem designações as mais variadas: luva, vara, sombra, engonço, etc. V. *Fantoche*.

bonifrates. Uma das várias designações pelas quais são conhecidos os bonecos articulados de algumas regiões do Brasil e de Portugal. Boneco de engonço; autômato; títere.

borboleta. Tipo de porca com duas aletas que facilitam o seu manuseio. Usadas em combinação com parafusos, são de grande utilidade para a montagem e desmontagem de peças do cenário.

bordão. Frase ou palavra repetida com freqüência por uma personagem para produzir efeito cômico.

borderô. Palavra importada da língua francesa, *bordereau*, para designar o resultado bruto da renda de um espetáculo.

borla. Termo fora de uso, para identificar o prosaico *convite*.

borracheira. Palavra fora de uso, para qualificar o espetáculo em que o nível artístico do texto e de todos os elementos da encenação deixava muito a desejar, e no qual figurinos, cenários, adereços e interpretação não mereceram, por parte da direção e produção, um tratamento esteticamente decente.

borzeguim. Calçado que os antigos atores cômicos romanos usavam durante o espetáculo, para lhes aumentar a estatura. Compunha-se de uma palmilha de couro ou madeira chamada *calceus*, e de uma parte superior, de pele de animal ajustável à perna, a *cáliga*.

***boulevard*.** Um conceito antigo de espaço cênico, entendido por festa/circo/feira, e uma das várias formas de linguagem estética pela qual passou a arte teatral ao longo de sua história. O gênero caracterizou-se pela leveza do texto, discreta dose de malícia, e temática envolvendo o eterno triângulo amoroso e suas implicações sentimentais. O tom melodramático e popularesco de suas primeiras manifestações foi-se modificando ao longo do tempo, chegando a adquirir uma entonação burguesa nos últimos instantes de sua efervescência. De caráter eminentemente comercial e sem nenhuma pretensão literária, o gênero estava voltado apenas para a distração fácil. Florescendo na metade do século XIX, na França, durante a *Belle Époque*, sofreu crítica severa, por parte dos adeptos do teatro revolucionário russo de Stanislavski* e Meyerhold*, e uma repressão feroz movida pelo expressionismo alemão, anterior ao nazismo, das associações de espectadores criadas a partir do fim do século XIX e conhecidas pelo nome de *Volksbühnem*. Apesar de tudo, conseguiu espalhar-se por toda a Europa. O nome originou-se em razão das primeiras salas de espetáculo estarem localizadas no Boulevard du Temple, passando, a partir de sua popularização, aos grandes *boulevards* parisienses. A

expressão chegou ao século XX, difundindo-se por todo o Ocidente, para designar qualquer tipo de teatro ligeiro, em oposição aos repertórios clássicos ou de vanguarda; teatro de bulevar. É possível identificar o dramaturgo francês Georges Feydeau* como um autor típico do gênero.

***boy*.** Palavra inglesa para designar o bailarino jovem, principalmente no gênero revista. Os *boys* atuam normalmente ao lado das *girls* (bailarinas).

branco. Lapso de memória que pode surpreender o intérprete, deixando-o momentaneamente esquecido do texto ou parte dele.

***Bread and Puppet Theater*.** Grupo criado pelo escultor alemão Peter Schumann, constituiu-se num movimento não profissional, de caráter revolucionário e vanguardista, que atuou nos Estados Unidos, muito embora tenha sido mais conhecido na Europa. Fundado em 1958, a estréia do grupo só aconteceu em 1961, com o espetáculo *Dança dos mortos*, no Judson Memorial de Nova York. Distinguiu-se dos demais grupos *off-Broadway* pelo caráter radical de sua técnica, recusa sistemática e ferrenha ao profissionalismo, vontade política de se inserir na realidade quotidiana, ambições morais, e pela originalidade do voto de "pobreza" como princípio fundamental de funcionamento. Teatro total, o grupo utilizava e combinava simultaneamente todos os recursos do espetáculo e das artes: atores, marionetes gigantes que chegavam às vezes a atingir três metros de altura, máscaras, pantomima, recitativos, música, dança, pintura, atores mascarados ou de rostos pintados, esculturas, jogos de luz, etc., reunindo numa unidade passional, dramaturgia, política e religião. Seus espetáculos, nunca realistas e freqüentemente gratuitos, podiam acontecer tanto em salas convencionais e tradicionais, como ao ar livre e ambiente improvisado, no decurso de manifestações políticas como as "marchas pela paz" ou contra "a matança das focas no Pólo Norte". O nome do grupo, *Bread and Puppet*, vem do cerimonial simbólico que o elenco fazia antes de qualquer espetáculo, distribuindo pães aos espectadores da primeira fila: "Tentamos persuadi-los – justificava seu idealizador – de que o teatro é tão indispensável ao homem como o pão."

Brecht, Eugen **Bertholt** Friedrich (1898-1956). Dramaturgo e diretor de teatro alemão, poeta, jornalista e teórico, responsável por mudanças radicais na elaboração do espetáculo e criação da personagem. Considerado um dos nomes mais originais e universais do teatro contemporâneo, Brecht pretendeu escrever o teatro da era científica, épico ou dialético, em oposição ao clássico aristotélico, que se realiza numa atmosfera de ilusão. Defendeu de forma radical o princípio de que a "arte dramática deve ter a tarefa primordial de despertar a consciência crítica do espectador para os problemas

sociais e poéticos de seu tempo". Recusando o que considerava mentira na arte e os artifícios habituais em favor de uma crítica social, o teatro proposto por Brecht é ético e político, devendo sempre carregar no seu bojo uma lição social. Assistente, no começo de sua carreira, de Max Reinhardt (1873-1940), e de Erwin Piscator*, a primeira fase de sua fecunda produção é marcada pelo inconformismo e ligada ao expressionismo alemão, quando escreveu *Na selva das cidades* e *Tambores da noite*, ambas em 1922. Logo em seguida, no que poderia ser chamado de sua segunda fase de produção, que começa em 1926, desenvolve uma espécie de crítica anarquista à sociedade burguesa, que revela através de comédias satíricas do gênero *Um homem é um homem*, de 1926, período marcado pelo encontro com o músico Kurt Weill*, que passou a ser um de seus colaboradores mais importantes, ao lado de quem deixaria marcas profundas na história da dramaturgia e do espetáculo, com peças do nível da *Ópera dos três vinténs* (1928), uma releitura fantástica da *Ópera dos mendigos*, de John Gay*, e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929), que marca sua adesão ao marxismo e ao teatro político. Para Brecht, a estrutura da obra, quando representada, não deve "distrair" ou "perturbar" a atenção do público, mas incitá-lo a modificar a sociedade e a condição do próprio homem. Brecht começa a elaborar uma nova estética da representação, inspirando-se no teatro oriental, sintetizada na sua Teoria do Distanciamento*, em que reestuda, em linhas gerais, a maneira de o intérprete encarar a personagem que vai defender. Aderindo finalmente ao marxismo, passa a produzir um teatro eminentemente político, sendo obrigado a deixar a Alemanha nazista em 1923, quando vai viver em vários países da Europa, sempre produzindo, mas também seguido de perto por seus inimigos políticos, até 1941, ano em que se transfere para os Estados Unidos, onde vive até 1947, período em que desenvolve de maneira precisa sua teoria sobre o teatro épico*, que é uma reformulação radical da visão aristotélica do drama. Nesse período de fugas e sobrevivência política, desenvolve a terceira fase de sua produção, nos textos *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1935/38), *Os fuzis da senhora Carrar* (1937), *Galileu Galilei* (1937/39), *Mãe Coragem*, *A ascensão irresistível de Arturo Ui* (1941), *O sr. Puntila e seu criado Matti* e *O círculo de giz caucasiano* (1948). Vítima do macarthismo, volta para a Europa, indo morar em Berlim Oriental a partir de 1949, quando funda o *Berliner Ensemble**, que serve de laboratório para desenvolver suas idéias sobre o épico que, entre tantas renovações na concepção do espetáculo e na estrutura da representação, tem a de permitir o aparecimento do aparato de iluminação, mudanças de cenários diante do público, o uso de narração e de cartazes para explicar cenas, e cenografia abstrata. Como autor e diretor teatral, sua influência sobre as técnicas de di-

reção e de concepção teatral foi imensa, insistindo ele em despertar a consciência do espectador para os problemas sociais e políticos de seu tempo. Brecht se opôs também à teoria da criação psicológica da personagem, defendida pelo encenador e teórico russo Konstantin Stanislavski.* O conteúdo político e a estética do distanciamento por ele idealizada se beneficiarão sempre de um poderoso lirismo criador e da utilização sistemática da música – *songs* –, graças à colaboração estreita, quase umbilical, com os compositores Kurt Weill* e Paul Dessau (1894–1979). Entre seus trabalhos teóricos, destaca-se o *Pequeno organon*, publicado em 1949, que é uma espécie de manual de representação, tendo se tornado a bíblia dos encenadores brechtianos dos anos 50, contendo o seguinte axioma: "O espectador deve ser o observador vigilante e imparcial dos problemas e das situações que o autor expõe em cena". Entre os textos para teatro, os estudiosos de sua obra sempre destacam as peças didáticas, entre as quais o "único drama bolchevista" escrito na história do comunismo universal, *A medida*, que data de 1928. A obra de Brecht denuncia e desmonta teatralmente as mistificações da sociedade, colocando a nu as forças de opressão. Suas teorias teatrais, no Brasil, estão nos livros *Pequeno instrumento para o teatro* (1949), *Estudos sobre teatro* (1978).

brechtiano. 1. Relativo a Bertholt Brecht*. **2.** Profissional do teatro adepto das teorias de Bertholt Brecht. [Cf. *Efeito brechtiano.*]

Briguela. Na *Commedia dell'Arte*, representava o servo bobo, em oposição ao Arlequim, que representava o criado astuto. Ocasionalmente, podiam trocar de vícios e de virtudes. Na reformulação do gênero feita por Goldoni*, essa personagem torna-se perspicaz, discreta e leal. No Brasil, passou a identificar o fantoche em algumas regiões do Leste e do Sul, justamente a de maior concentração do imigrante europeu.

brilhar. Dar grande relevo a um papel; sobressair-se.

Brinquedo, Teatro de. V. *Teatro de Brinquedo.*

Broadway. Alguns quarteirões próximo à avenida do mesmo nome, na cidade de Nova York, Estados Unidos, onde se concentra o maior número de teatros do mundo e os espetáculos ali apresentados são os mais bem construídos do Ocidente, em acabamento e requinte, embora não em estética e linguagem. Pelo nível da qualificação comercial atribuída pela imprensa, ali só se apresenta o que há de mais luxuoso na produção teatral americana, o que não significa o melhor. Ao longo do tempo e do uso, a palavra transformou-se em sinônimo de teatro comercial, em oposição às criações experimentais ou às produções sem objetivos tão nitidamente comerciais praticadas *off-Broadway** e *off-off-Broadway.**

Brook, Peter (1925-). Encenador inglês, dos mais importantes de sua geração no Ocidente, cujo princípio estético residia no restabelecimento de uma autenticidade teatral e na tentativa de recriação do ato dramático completo, no sentido isabelino (ou elisabetano). Brook procurou desesperadamente uma expressão moderna susceptível de restituir ao teatro o que ele chamou de "a dignidade perdida", reaproximando-se para tanto da estética desenvolvida por André Antoine*, através da qual pretendeu alcançar uma espécie de realismo total, em que o desempenho do intérprete constituísse um ato que se bastasse a si mesmo. Estreando como diretor teatral com apenas 17 anos, com a peça *Doutor Fausto*, Peter Brook fez questão de conhecer em profundidade as mais diferentes formas de estética e de concepção teatral ocorridas no Ocidente. Co-diretor do *Royal Shakespeare*, sua celebridade surgiu com as encenações de *Romeu e Julieta* e *Canseiras de amor baldadas*, de Shakespeare*, em Stratford-on-Avon, em 1947, e é essa experiência shakespeariana que domina em grande parte a estética de seu trabalho. Além das peças de Shakespeare, Brook dirigiu óperas, comédias burlescas e musicais, no West End e na Broadway. Avesso às fórmulas preestabelecidas, foi com grande dificuldade que concluiu, em 1964, a produção de *Marat-Sade*, dedicada ao Teatro da Crueldade*, estética defendida por Antonin Artaud.* Em 1947, mudou-se para Paris, onde fundou o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais. A busca desesperada de Brook por um teatro que transcendesse as fronteiras nacionais e lingüísticas, levou-o a viajar ao Irã e à África, resultando em alguns trabalhos impressionantes, entre eles o *Mahabharata*, em 1985, adaptado por ele e por Jean-Claude Carrière (1931-), a partir do épico sânscrito, espetáculo que teve a duração de nove horas. É sua também a proposta de um teatro rústico*, como ele designava espetáculos que promovia, ultrapassando o simplesmente "popular" e buscando maior aproximação ao público, envolvendo atores ou fantoches, em lugares não convencionais – vagões de trem, garagens, quartos de fundo ou sótãos, celeiros, armazéns, igrejas – e com a platéia de pé ou sentada ao redor das paredes, participando ativamente da apresentação.

Buco. Personagem loquaz e beberrona, típica das *Fabulae Atellanae*.*

bufa (*ópera*) V. *Ópera bufa.*

bufão. Ator ou personagem típico do gênero comédia, responsável pela ocorrência do riso, o que consegue através de esgares, mímicas exageradas, quedas, cambalhotas e outros recursos, alguns deles circenses. É popularmente conhecido por vários nomes, entre os quais bufo, truão, saltimbanco, cômico-burlesco, fescenino, farsesco.

bufo. V. *Bufo* [Cf. *Baixo.*]

bufonear. Representar o papel de bufo ou bufão; representar de modo burlesco.

bufoneria. Dito ou ação do bufão; palhaçada; bufonaria.

bumba-meu-boi. Auto de origem portuguesa, surgido no século XVIII, no chamado Ciclo do Gado, espalhando-se posteriormente, no Brasil, pela região nordestina, e assumindo aspectos distintos. Na sua origem, o auto gira em torno do episódio da escrava de uma fazenda, Mãe Catirina, que, gestante, desejou comer a língua do novilho mais famoso da fazenda, obrigando Pai Francisco a matar o animal. Descoberto o desaparecimento do novilho, Pai Francisco é preso, submetido a interrogatório e, quando o crime é descoberto, pela graça de um milagre, o animal ressuscita. Apresentado ao ar livre, com indumentária e acompanhamento de instrumental típico – originalmente, pandeirões, zabumbas, maracás –, reúne também um elenco, bem característico, de caboclos de pena ou fita, e outros personagens típicos, como demônios, índios, "caretas", etc., que dançam e cantam a noite inteira. No Maranhão, o auto tem seus "sotaques" próprios, caracterizados pelo instrumental usado: matraca, zabumba e, mais recentemente, orquestra.

Bunraku. Espetáculo de marionete de origem japonesa, que se notabilizou pela elegância da forma e pela arte de seu desempenho. Semelhante à ópera, na sua parte cantada, a manipulação dos bonecos exige uma enorme habilidade manual. Cada personagem pode pesar de seis a vinte quilos e é acionada por três manipuladores: o mestre, *omozukai*, que trabalha de rosto descoberto e dois assistentes, encapuzados. Os bonecos, que se constituem de simples cabeças montadas sobre armações de bambu, articulam olhos e lábios e são movimentados por alavancas e maquinismos interiores em lugar dos fios e cordéis tradicionais do Ocidente. As histórias – *joruri* – de cunho poético com toque épico, são recitadas por um narrador – *tahu* – que fica sentado em uma mesa. A narração é acompanhada por música produzida por um instrumento de três cordas, o *shamisen*. Surgido no século VII, o gênero só foi mostrado no Ocidente na primavera de 1968, por uma companhia de 66 pessoas, cuja média de idade rondava pelos 50 anos.

buraco. 1. Quebra de continuidade ou de ritmo na representação de um papel. **2.** esquecimento momentâneo do texto durante o espetáculo; *branco*. **3.** Diálogo supérfluo num texto, sem nenhuma relação com a intriga. ♦ **Buraco do pano de boca.** Pequeno orifício tradicionalmente aberto em uma das laterais do pano de boca, usado pelos atores para, do lado de dentro do palco, antes de ser iniciado o espetáculo, espiarem a platéia. ♦ **Buraco do ponto.** Abertura no chão do proscênio, coberta por uma cúpula, onde fica uma pessoa, o ponto, acompanhando atentamente o desenrolar do espetáculo, tendo à mão seu texto integral, com a finali-

dade de avivar a memória dos intérpretes no caso de estes esquecerem suas falas. Prática em desuso.

burla. Tipo característico da *Commedia dell'Arte*, que interferia inopinadamente na ação, produzindo um efeito cômico inesperado. O ator, após *criar* a sua burla, deveria retornar ao ponto da situação que havia interrompido. Essas interferências poderiam ser posteriormente incorporadas ao texto. Elas diferem do *lazzi**, por serem mais extensas e conter um tema próprio.

burlesco. 1. O que é carregado de comicidade exagerada; grotesco; caricato; cômico; o que provoca riso. **2.** Gênero de espetáculo que inclui canções, danças, esquetes de comicidade grosseira e caricatural. – No Brasil, o gênero acabou dando origem à revista musical. Nos Estados Unidos, houve uma variante destinada exclusivamente ao público masculino, criada por volta de 1865, por Michael Bennet, na qual anedotas de caráter fescenino eram alternadas com números de cantos e danças, e as *girls* apareciam parcial ou completamente despidas, incluindo cenas de mágica, acrobacias, esquetes de comicidade grosseira e caricatural, em que era enfatizado o conteúdo erótico. Esses espetáculos eram apresentados clandestinamente, participando deles cançonetistas, dançarinos e profissionais de luta romana, e *show-girls*. O apogeu desta manifestação se deu no início do século XX, quando comediantes do porte dos irmãos Marx e cantores famosos como Al Jolson (1885-1950) e Fany Brice (1891-1951) começaram a participar desse gênero de espetáculos. Após a Primeira Guerra Mundial, visando enfrentar a competição do cinema, aumentaram a dose de erotismo, incluindo cenas de *strip-tease*, o que provocou a ira dos moralistas. Historicamente, desde a Antigüidade que o burlesco tem sido um gênero de paródia, caracterizando-se, nos séculos XVI e XVII, como forma de reação contra o romanesco e o precioso, quando mostravam os personagens que pretendiam criticar na sua postura clássica, mas exibindo sentimentos e linguagem vulgares. No Brasil, essa forma de crítica foi largamente usada pelo dramaturgo maranhense Artur Azevedo*, que a cultivou de forma mais amena, sem os radicalismos de sua origem histórica. Entre as grandes paródias de Artur Azevedo, está *A filha de Maria Angu*, calcada em *La fille de madame Angot*, de Charles Lecocq (1832-1918). Vítima dos moralistas religiosos e sem condições de competir com o cinema, o burlesco entrou em decadência, desaparecendo quase que abruptamente na década de 40 do século passado.

burleta. Comédia ligeira, originária do teatro italiano do século XVI, menos caricatural que a farsa e geralmente entremeada de números musicais. De caráter alegre e vivo e muito próxima da opereta, seu texto parte, em princípio, de um ludíbrio preconcebido; peça alegre, em prosa, entremeada de versos cantados. No Brasil, Artur Azevedo*- é o seu expoente máximo.

C

cabaré. 1. Gênero teatral, em que se apresentam peças musicais curtas e esquetes, normalmente de cunho satírico e picante. **2.** No século XIX, local de espetáculo onde o freqüentador podia comer, beber e assistir a apresentação de canções e esquetes que satirizavam aspectos de sua atualidade social e política. O primeiro cabaré historicamente conhecido com essas características surgiu no bairro boêmio de Montmartre, em Paris, criado pelo pintor Rodolphe Salis (1851-1897), por volta de 1881, e era chamado de *Le Chat Noir*. O tamanho reduzido da área de atuação dos atores e a proximidade com a platéia favoreciam o tom intimista da representação, facilitando o desenvolvimento de um humor mais incisivo, podendo ser considerado como o modelo que serviu ao *music-hall* tradicional. Difundindo-se por toda a Europa, desempenhou papel importante na promoção de movimentos de vanguarda como o desenvolvido pelo Cabaré Voltaire, em Zurique, onde nasceu o dadaísmo, e os cabarés de Berlim, na Alemanha pré-nazista, onde se reuniam grupos políticos, ideológicos, e artisticamente mais avançados, que exerceram, inclusive, grande influência na carreira do dramaturgo Bertholt Brecht* e do compositor Kurt Weill.*

cabaretier. Palavra que esteve muito em voga nas primeiras décadas do século XX, para identificar o profissional encarregado de anunciar os números num espetáculo de variedades. Fora de uso, tanto a palavra como a função.

cabelereiro. Profissional especializado no arranjo das cabeleiras e dos penteados dos intérpretes. É quem, em momentos especiais, se responsabiliza pela confecção das cabeleiras, postiços e demais apliques a serem usados pelos intérpretes, em cena.

cabo. Nos teatros de grande estrutura física, designa, entre as diferentes funções na caixa cênica, o profissional mais hábil e mais capacitado na função que exerce, responsável pelo funcionamento perfeito de um determinado setor do palco. ♦ **Cabo de comparsa.** Com-

parsa antigo e de grande tirocínio, responsável pela disciplina e perfeita atuação dos demais, junto à empresa contratante. ♦ **Cabo de corista.** Segue o mesmo critério do anterior, na área das coristas. ♦ **Cabo de porão.** Auxiliar do maquinista-chefe, responsável pela coordenação dos carpinteiros e pessoal técnico em atividade nos porões. ♦ **Cabo de varanda.** O chefe dos carpinteiros de manobra, que atua na varanda, sob as ordens do maquinista-chefe.

cabriola. Salto de agilidade invulgar, adornado de movimentos que o bailarino executa durante sua exibição.

caçarola. Equipamento para iluminação de cena. Consiste num amplo refletor de luz, desprovido de qualquer tipo de lente concentradora de foco, e que serve para clarear amplas áreas do palco; *panelão*.

cachê. Pagamento em dinheiro feito a um artista, por seu trabalho num espetáculo. O cachê pode ser por espetáculo, semanal ou quinzenalmente.

caco. Palavra ou frase fora do texto literário, criado de improviso pelo intérprete, com a finalidade específica de provocar o riso. Foi usado e abusado pelas velhas escolas de comediantes, constituindo um verdadeiro suplício para os artistas iniciantes ou aqueles que não tinham muita agilidade de improvisação ou espirituosidade bastante para enfrentá-lo em cena aberta; enxerto de elementos literários estranhos, quer no diálogo, quer na gesticulação. Em Portugal, bexigada; *gag*.

cadeiras (*trabalhar para as*). Realizar espetáculo com a platéia vazia; sem público.

Caetano, João Caetano dos Santos, dito **João**, (1808-1863). Empresário, ator, dramaturgo e teórico, pioneiro na criação de uma dramaturgia e de uma arte de representar autenticamente brasileiras, numa época onde os moldes eram rigidamente lusitanos. Iniciou sua carreira de ator em 1831, formando sua própria companhia em 1838, só com atores brasileiros e sotaque nacional. Entre suas interpretações de maior sucesso para a crítica da época e que continua merecendo registro pela História do Espetáculo, está *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães.* Protegido pelo Marquês de Paraná e admirado por D. Pedro II, deixou dois livros de teoria teatral: *Reflexões dramáticas* (1837) e *Lições dramáticas* (1862).

café-teatro. Tendência de espetáculo não convencional, montado em cafés e casas de diversões noturnas, onde se reuniam atores e um público reduzido. A cumplicidade com o público, constituído pelos freqüentadores habituais dos locais, provocava uma identidade platéia-atores muito grande, levando os intérpretes a uma atuação bastante próxima ao que se presume ter sido nas origens do teatro. Os textos usados neste tipo de espetáculo eram

geralmente curtos, os diálogos diretos, intimistas, com predileção pelo humor e o insólito, cenário e outros acessórios extremamente simplificados ou mesmo inexistentes. Diferente da moda dos cafés concertos, que proliferavam no período, por toda a Europa, essa tendência, obedecendo a um modelo bem peculiar, surgiu em 1957, em Nova York, quando o empresário Joe Cino (?-1967), proprietário de um café em Greenwich Village, autorizou uma companhia de jovens atores *beatniks* a se exibirem para seus clientes. Em 1966, a idéia é levada para a França, por Michel Guitton, proprietário de um café em Montparnasse, Paris, que repete ali a experiência, franqueando sua casa para o jovem dramaturgo Bernard Costa montar sua peça, *Trio pour deux canaris*, novidade que logo se alastrou pelo Velho Mundo. Pelas restrições que impõe aos organizadores desse tipo de espetáculo e pela relação diferente que se estabelece entre a sala e o palco, o café-teatro deu origem a uma nova forma de linguagem dramática, praticada então por dramaturgos como Eugène Ionesco*, Fernando Obaldía*, Edward Albee*, Romain Bouteille (1937-), entre outros, que produziram alguns textos para essa nova tendência. Ficaram famosos os cafés-teatros *Pizza du Marais*, *Fanol*, *Petit Casino*, *Splendid*, *Café de la Gare*, *Grille* e o *Voeille*, um local de 480 lugares, dirigido pelo humorista Romain Bouteille, que instituiu o hábito de distribuir sopa nos intervalos.

caído nas regras. Expressão muito em voga nos meios teatrais franceses, entre os séculos XVII e XVIII, para identificar o texto retirado de cartaz por insuficiência de renda que garantisse a remuneração devida ao autor. Funcionando com caráter de lei, a medida parece ter se originado por volta de 1653, com o dramaturgo Philippe Quinault*, em razão de um critério de remuneração existente, segundo o qual Quinault receberia uma duodécima parte das récitas, de acordo com o número de atos que os textos tivessem – de três a cinco. Pelo acordo, os comediantes poderiam retirar a peça de cartaz quando a receita fosse, em dois espetáculos seguidos, inferior a 550 libras, no inverno, e 350, no verão. Devido a esse dispositivo legal, a peça *caída nas regras* poderia ser usada livremente pelos atores, sem compromisso com os direitos autorais. Do francês *tomber des règles*.

caimento. O desconto do desnível do palco, calculado na parte inferior do cenário, quando da construção de uma ilharga ou de um reprego, prevendo o seu ajuste perfeito. Por extensão, dá-se também o nome de caimento a esse desnível do piso do palco.

cair. Palavra usada na linguagem teatral, para qualificar o espetáculo que está sendo mal recebido pelo público. O espetáculo cai quando, além de estar sendo vaiado e pateado constantemente, não consegue ter uma bilheteria satisfatória, obrigando-se, conseqüentemente, a ser re-

tirado de cartaz, para evitar maiores prejuízos financeiros.

caixa. Toda a área de operações situada além da cortina de boca de cena, que compreende o espaço de representação e as coxias: espaço físico do edifício do teatro a partir da boca de cena, em direção ao fundo do edifício, onde se encontra o palco e demais dependências de serviço – camarins, salas de costuras, oficinas de carpintaria, depósitos de materiais, almoxarifados, salas de contra-regras, etc. É o espaço de trabalho, despido de *glamour*, onde o espetáculo é armado e de onde é exibido para o público. ♦ **Caixa de explosões.** Equipamento de segurança de uso da contra-regragem, dentro do qual são produzidos os efeitos especiais de explosões, quando o texto requer. ♦ **Caixa de fumaça.** Com as mesmas características físicas da de explosões, para a produção de efeito de fumaça. O equipamento artesanal foi substituído modernamente por máquina especial. ♦ **Caixa de luz.** O mesmo que panelão. ♦ **Caixa de ótica.** Expressão com a qual os adeptos do naturalismo, especialmente André Antoine*, Meiningen* e Stanislavski*, denominavam o espaço de representação visto a partir do público; a cena onde se desenvolve o espetáculo; o palco a partir da visão do espectador. ♦ **Caixa do ponto.** Espécie de armação em forma de cúpula, em zinco ou madeira, colocada sobre o buraco do ponto aberto no proscênio, servindo para escamotear da visão do público o técnico ali embutido, especializado em *soprar* o texto, para os atores.

caixilho. A armação de um trainel, que serve para a construção de um cenário, antes de receber a devida forração.

calceus. Palmilha de couro ou madeira colocada nos borzeguins usados pelos antigos atores cômicos romanos, com a finalidade de torná-los mais altos e, de acordo com outros artifícios que usavam, para projetar sua figura diante da platéia à sua frente.

Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681). Ao lado de Lope de Vega*, o mais representativo dramaturgo do barroco espanhol e da Contra-Reforma. Sua obra caracteriza-se pela presença de elementos eruditos da filosofia patrística e da neo-escolástica de Francisco Suárez (1545-1617), com fortes marcas de pessimismo e religiosidade fatalista, destacando-se a reflexão sobre as condições sociais e políticas da Espanha de sua época. Autor de obra volumosa, sua morte assinalou o fim do chamado Século do Ouro da literatura espanhola, na qual foi responsável pelo aperfeiçoamento de pelo menos dois gêneros: o auto sacramental e a comédia. Recorrendo à alegoria, escreveu cerca de 80 autos sacramentais, que normalmente refletem um pessimismo e uma religiosidade fatalista, e mais de 100 comédias, algumas de caráter histórico e outras com fundo teológico. Colocou sempre em cena os valores defendidos em seu tempo, como fideli-

dade ao rei, honra, fé e espírito cavalheiresco. Entre as obras de sua autoria, pode-se referir *O médico e sua honra* (1629/35), *O alcaide de Zalamea* (1636), *O médico prodigioso* (1637), *A devoção e a cruz*, merecendo destaque o profundo drama filosófico *A vida é um sonho* (1677). Credita-se ainda à sua autoria o excepcional *O grande teatro do mundo* (1633).

calha. Abertura estreita que atravessa o piso do palco, de lado a lado, convenientemente disfarçada da vista do público, de muita utilidade para as cenas de efeitos fantásticos nos espetáculos de mágica. Ajuda nos efeitos dos desaparecimentos extraordinários, que pode ser de um pequeno objeto, como o anel de um dedo ou todo um imenso cenário. Este recurso, fora de uso, era operado por um complexo sistema de cordas e roldanas que movimentavam um trainel montado num carro sobre rodas.

cáliga. A parte superior dos borzeguins, ajustáveis à perna, que os atores cômicos romanos usavam como peça da indumentária.

Calíope. Musa da poesia épica, na mitologia grega. É a principal das musas, a que presidia as artes e o pensamento em geral.

calota. Armação de pasta de algodão ou seda, mais ou menos consistente, aplicada à cabeça do ator para cobrir seus cabelos, deixando para a platéia a ilusão de que a personagem é careca.

camareira. Profissional responsável pela ordem e funcionamento adequado dos camarins, pelo estado perfeito das roupas e adereços que os atores usarão no espetáculo. É quem organiza o guarda-roupa, arruma os trajes e, no caso de viagem, é quem se responsabiliza pela sua embalagem. Além dessas funções, em casos excepcionais, a camareira ajuda os atores e atrizes a vestir e a despir seus trajes. M. *Camareiro.*

camarim. Aposento reservado, nas proximidades do palco, na caixa do teatro, onde o elenco se prepara para o espetáculo e aguarda o momento de entrar em cena – o camarim pode ser coletivo ou individual. Normalmente é dotado de água corrente, bancada com espelhos, boa iluminação, poltronas para descanso do artista, conforto relativo. Nos grandes teatros, alguns desses alojamentos chegam a ter o conforto de suítes de grandes hotéis. ♦ **Camarim de palco.** Espaço improvisado nas coxias ou entre os bastidores, onde os atores trocam de roupas, quando se trata de mutações rápidas.

camarote. Na organização arquitetônica do prédio teatral, local especial para acomodar o público, espécie de reservado na platéia, com vista privilegiada do palco. Dispostos em volta da platéia, costumam ser localizados um piso acima da frisa, geralmente dispostos em andares ou ordens, que lhes dão a classificação de primeira, segunda, etc; acima dos

camarotes instalam-se normalmente as gerais ou galerias.

campainha de aviso. Campainha ou cigarra que se faz ouvir no teatro inteiro, anunciando que o espetáculo está para começar.

Camus, Albert (1913-1960). Dramaturgo francês nascido na Argélia, um dos intelectuais mais importantes do movimento existencialista. Sua primeira atividade no campo do teatro foi a criação do grupo *Théâtre du Travail*, em 1935. Entre os anos de 1941 e 1942, escreveu *O mito de Sísifo*, ensaio que se transformou na mais importante contribuição para a filosofia da existência. Nessa obra ele apresenta a condição humana como circunscrita ao plano da contingência, porém movida pelo anseio permanente de superação de si mesma. Avesso a qualquer tipo de totalitarismo, considerou o stalinismo como um regime tão opressor quanto o nazi-fascismo. Apesar de ter-se projetado mais como romancista, sua obra teatral é de excepcional qualidade e altamente significativa para a dramaturgia universal, tendo deixado textos de importância capital para a dramaturgia ocidental, onde refletiu sobre a condição humana, sondando-a a partir de situações extremas, nas quais o absurdo dos limites (a morte, a existência do outro, a impermeabilidade do mundo à consciência) faz eclodir a autoconsciência. É digno de referência, no gênero, *Calígula* (1945), *Estado de sítio* (1948), *A queda* (1956). Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1957.

canastrão. Na gíria teatral, o ator ou atriz sem nenhum talento; ator ou atriz medíocre, de péssima qualidade. *F.* Canastrã.

canastrice. A qualidade de ser canastrão; atuação sem qualidade.

canhão. Refletor móvel de grande alcance de foco.

***canovacci*.** Palavra italiana, usada pela *Commedia dell'Arte* para designar uma forma especial de roteiro de ações que servia de orientação para o ator desenvolver seu trabalho no palco; esquema de desenvolvimento da ação dramática e dos jogos cênicos; roteiro.

cantata. Antiga forma de poema lírico, que mais tarde se transformou em composição poética para ser cantada. De inspiração profana ou religiosa, destinava-se a uma ou mais vozes com acompanhamento instrumental, freqüentemente associada a um coro cuja letra, em vez de historiar um fato dramático qualquer, descreve, de forma lírica, uma situação psicológica. Do italiano *cantata*.

capa-e-espada. Gênero desenvolvido na Espanha durante o Século de Ouro, e que tinha na galanteria a característica que animava suas personagens centrais, invariavelmente inspiradas nos vários segmentos da sociedade da época, movimentando-se numa instigante, complicada, mas sempre bem construída trama. O nome se originou do hábito de as

personagens se trajar usualmente com uma capa, e resolverem suas pendengas em duelos de espada, normalmente fatais.

Capitão. Personagem típica da *Commedia dell'Arte*, cuja característica marcante de caráter era ser um mentiroso inveterado, contador de fantasiosas aventuras amorosas e participação em batalhas mirabolantes que só existiam na sua mente. Normalmente desmoralizado e ridicularizado, usava capa e espada que manejava espalhafatosamente durante suas narrações, e um chapéu ridículo, no qual espetava uma enorme pena de cauda de pavão.

capocômico. Espécie de diretor de cena italiano que na *Commedia dell'Arte* explicava aos atores o enredo da peça, orientando a todos como deviam desenvolver o enredo a ser improvisado.

caracterização. 1. Em linguagem cênica mais ampla, a preparação física e psicológica do ator para viver sua personagem. **2.** De forma mais específica, a arte e a técnica utilizadas pelo artista, valendo-se de recursos materiais como cosméticos, apliques, máscaras, indumentárias, para adquirir as características físicas que completarão a figura da personagem; conjunto de meios que o intérprete utiliza para *vestir* sua pessoa com a aparência física adequada e convincente da personagem; o processo e a técnica de preparar o rosto, usando cremes, batons, bases, carmins, apliques e cabeleiras, que dêem ao intérprete a aparência adequada à personagem que vai interpretar; *maquiagem*. **3.** Em dramaturgia, o grau de verdade e solidez que o dramaturgo consegue injetar na personagem que cria, naquilo que diga respeito à fidelidade histórica, propriedade emocional, social e intelectual. Atribui-se a Daniel de Bac, famoso cômico francês, a invenção da caracterização.

caracterizado. Ator ou atriz preparado convenientemente para atuar em cena; *maquiado*.

caracterizador. Profissional especializado em caracterização; aquele que sabe caracterizar. O profissional encarregado da caracterização de um elenco.

carapuça. Na gíria teatral, o papel criado sob medida para um ator específico – papel escrito sob encomenda do artista ou criado pelo dramaturgo, visando determinado intérprete; tipo de papel de fácil assimilação que se integra sem grande esforço, quer de criação psicológica ou de construção física. – A História do Espetáculo registra com fartura esse tipo de comportamento, no Brasil. Henriqueta, da peça *O dote*, de Artur Azevedo*, foi uma carapuça para a atriz Lucília Peres (1881-1962). Joracy Camargo (1878-1973) escreveu algumas de suas peças pensando no ator Procópio Ferreira.*

caráter. Classicamente, é o elemento do texto teatral ligado diretamente às personagens. Os gregos

criaram dois termos específicos para designar caracteres opostos: *protagonista*, que normalmente deve ser a figura do herói, e *antagonista*, o vilão. Esses dois caracteres conflitantes perduraram até o século XIX, quando a ciência do comportamento passou a considerar o homem como um produto do meio em que vive: nem inteiramente bom, nem totalmente mau – apenas humano, ambíguo, com suas qualidades e seus defeitos. Aristóteles* dizia que o caráter é importante, mas não imprescindível: "Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caráter" (*Poética*).

carda. Prego curto, de cabeça grossa e achatada, próprio para prender cenários no chão do palco. Com um dispositivo saliente que o impede de ser totalmente enfiado na madeira, facilita sua remoção nas mudanças rápidas dos cenários. É também conhecida pelo nome de tacha ou tacharola.

Cardoso, Sérgio (1925-1972). Ator brasileiro nascido em Belém do Pará, cuja carreira iniciou em 1948, interpretando o *Hamlet* da tragédia de Shakespeare*, no *Teatro do Estudante do Brasil*, criado por Paschoal Carlos Magno.* Depois do grande sucesso que foi, organizou seu próprio elenco, o *Teatro dos Doze*, onde fez grandes criações, entre elas o espetáculo de estréia, *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni.* No início da década de 50, passou a trabalhar no *Teatro Brasileiro de Comédia*, participando de quase todas as montagens, entre as quais *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre*, e *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello.* Em companhia de Nydia Lícia (1926-), fundou o *Teatro Bela Vista*, em São Paulo, onde continuou brilhantemente sua carreira. Participou de novelas de televisão, morrendo no meio da gravação de uma delas, *Antônio Maria*.

caricato. Ator idoso especializado na interpretação de tipos alegres das farsas e antigas comédias de costume; tipo caricatural moldado especialmente para provocar o riso. F. *Caricata*.

carona. Na antiga sociedade, o indivíduo que adquiria o hábito de só assistir espetáculos sem pagar ingressos, valendo-se normalmente dos passes gratuitos distribuídos pelas casas de espetáculos ou dos convites graciosos oferecidos pela empresa responsável pelo espetáculo.

carpintaria. 1. O conjunto de técnicas que o autor deve dominar, para conferir ao seu texto condições plausíveis de montagem. **2.** Os recursos teatrais sugeridos pelo autor ao longo do seu texto, que conduzem a peça à naturalidade cênica quando traduzida em espetáculo. **3.** A junção de cenários e apetrechos cênicos. **4.** A técnica teatral.

carpinteiro. Profissional que trabalha junto ao maquinista e ao cenotécnico, responsável pela tarefa de armar e desarmar os cenários.

carrapato. Na linguagem de bastidores, o profissional com algum talento que, por qualquer circunstância, dificilmente consegue se firmar num elenco estável, vivendo, conseqüentemente, de fazer figurações a troco de pequenos cachês. Nos programas dos espetáculos aparecem sempre entre os anônimos *N. N.** Expressão fora de uso.

carregar. 1. Ato de acentuar ou exagerar os traços e as cores de uma caracterização* (2); intensificar a pintura do rosto. **2.** Na linguagem dos maquinistas, carpinteiros e cenotécnicos, a ação de fazer os cenários descerem do urdimento para compor a cena.

carrilhão. Gambiarras verticais munidas de pantalhas coloridas, que servem para iluminar o fundo da cena, especialmente o ciclorama.

carrinho. Praticável sobre o qual está instalado um local de ação, equipado com rodinhas, para facilitar sua entrada e saída rápida pelas laterais ou fundo do cenário.

carro. Elemento mecânico inventado na Idade Média e usado na cenografia. Constituía-se de um dispositivo móvel, sobre o qual eram armados grandes cenários, mantidos fora da vista do público, antes de sua utilização. Os carros medievais foram idealizados para atender à complexidade cenográfica da época. Modernamente, esses elementos foram substituídos pelos palcos giratórios, no sentido horizontal, enquanto os verticais são montados sobre plataformas que ocupam toda a altura do primeiro porão. Historicamente, são conhecidos registros de um *carro de Téspis*, que servia de palco e veículo para a divulgação da tragédia por volta de 560 a. C., provavelmente o primeiro tablado de onde alguém podia dirigir as evoluções e os cantos do coro, e mais vantajosamente dar a réplica. Na sua *Epistola ad Pisones**, Horácio informa: "Dizem que Téspis inventou a musa trágica, anteriormente desconhecida. E em carroças, divulgava os seus poemas, cantados e representados por homens com as caras lambuzadas de borra de vinho" (vv. 276-78).

carroção. Na gíria de palco, a falha do intérprete ao pular um pedaço considerável do texto: "Deixou pular um carroção"; buraco.*

cartão. O projeto do cenário, ainda apenas desenhado.

cartaz. Peça publicitária para ser afixada em locais públicos, anunciando um espetáculo; anúncio. ♦ **Estar em cartaz.** Expressão que serve para indicar que determinado espetáculo está sendo exibido em algum teatro, fazendo temporada.

Cartel. Associação de caráter oficioso, criada entre 1926 e a Segunda Guerra Mundial, por quatro dos mais importantes diretores franceses da época, Louis Jouvet*, Charles Dullin*, Gaston Baty* e Georges Pitoëff*, com o objetivo de trabalhar em favor de um teatro verdadeiramente artístico, numa re-

ação contra o amadorismo sem talento, improvisado e irresponsável, que reinava à época. Dos pálidos momentos em que vivia, o encenador de repente voltou a ser a figura mais importante do espetáculo, reassumindo o primeiro plano na construção da obra.

cartello *(di primo*). Expressão italiana com largo uso entre os freqüentadores de ópera, no Brasil, para identificar os cantores que exerciam grande influência sobre o público.

casa. No jargão teatral, a platéia ocupada pelo público, nos horários de espetáculos. ♦ **Casa boa.** Platéia razoável. ♦ **Casa à cunha.** Platéia lotada. ♦ **Casa meia.** Só a metade dos ingressos vendidos. **Casa da ópera.** Nome pelos quais eram designados os primeiros edifícios ou salões para representações teatrais construídos no Brasil, por instrução do alvará de 17 de julho de 1771, após a proibição do bispo D. José Fialho que, por pastoral de 13 de março de 1726, havia proibido as representações teatrais no interior das igrejas brasileiras; casa de comédia.

Cassemiro Coco. Mamulengo de sotaque e manifestação essencialmente maranhense, ainda em uso profissional, praticado pelas famílias que guardam as malas tradicionais completas. Esta manifestação chegou a Roraima, levada pelos imigrantes maranhenses durante o Ciclo da Borracha.

cast. Elenco. Palavra da língua inglesa, usada por influência americana.

castelos. *V. Mansões*.

Castelvetro, Ludovico (1505-1571). Crítico italiano, que propôs, durante a Renascença, a retomada da Regra das Três Unidades* estabelecidas por Aristóteles, visando reorganizar o caos instituído pela Idade Média na carpintaria teatral.

castrati. Cantores de ópera do sexo masculino, emasculados antes da puberdade, com a finalidade de conservar o registro de sopranos e contraltos, prática em uso notadamente na Itália, entre os séculos XVI e XVII. Ao se desenvolverem totalmente, essas pessoas ganhariam a vantagem de combinar a força da emissão ao volume da voz do adulto. Apesar da aberração, tal prática recebia o estímulo e a proteção da Igreja Católica, pois era vedada a presença das mulheres nos coros das igrejas. Representando um fenômeno musical, social e cultural de sua época, este tipo de artista ganhou notoriedade no mundo da música em toda a Europa. Chegaram a ser trazidos para o Brasil entre 1824 e 1826; *castrados*.

catarse. Conceito que vem da Grécia Antiga, usado tanto pela tragédia como pela medicina, podendo significar purificação, para o teatro, ou purgação, no sentido médico. Na *Poética* de Aristóteles, designa um dos traços fundamentais da tragédia: “Ao inspirar, por meio da ficção, certas emoções penosas e malsãs,

especialmente a piedade e o terror, a catarse nos liberta desses sentimentos dolorosos"; o efeito moral e purificador despertado pela tragédia clássica, na Grécia Antiga, onde as situações dramáticas, de extrema intensidade, traziam à tona os sentimentos de terror e piedade aos espectadores, proporcionando o alívio ou a purgação desses sentimentos; purgação; purificação; *catársis*.

catástase. A terceira parte da tragédia clássica que ocorre logo em seguida à *prótase** e à *epítase*.* Nesse espaço convencional do texto literário é que os acontecimentos, ou *peripécias*, se adensam, se precipitam e se esclarecem; desenredo; desenlace.

catástrofe. 1. Expressão usada por largos anos para designar, no texto literário, o desfecho infeliz de um drama; desgraça; desenlace. **2.** Na tragédia clássica, a conclusão ou consumação da ação trágica; acontecimento principal e decisivo da tragédia, no qual a ação se esclarece inteiramente. – Aristóteles definiu a catástrofe como sendo o acontecimento que causa piedade e tristeza. Corresponde à expressão grega *pathós*, acontecimento patético.

cavalete (*fixo ou desmontável*). Peça que serve para sustentar os praticáveis.

cavatina. Palavra de origem italiana, que designa uma pequena ária, sem repetição nem segunda parte, originalmente intercalada num recitativo; peça musical para canto a uma só voz. Distingue-se da ária justamente por não ter segunda parte nem repetição.

cavea. Termo latino para designar, no antigo prédio teatral romano, o local destinado ao público. Construída em declive e em forma de leque, a *cavea* era dividida, quer no sentido vertical, como no horizontal, por uma série de corredores, como nos grandes estádios de futebol da atualidade, facilitando a livre movimentação do público.

cazuela. **1.** Palavra espanhola para um gênero com o mesmo significado e caráter dos *corrales.** **2.** Nos *corrales* espanhóis, nome dado à galeria alta, localizada no fundo da praça, de frente para o palco.

cena. 1. Nas antigas construções dos teatros gregos e romanos, o espaço coberto, situado ao fundo do palco, logo atrás do proscênio, onde acontecia a representação. **2.** Com a evolução do prédio e do espaço da representação, o local central do palco, em qualquer formato físico, onde se desenvolve a ação dramática; o principal espaço da representação. **3.** Espaço correspondente, nos atos de uma peça teatral, ao tempo em que os mesmos atores permanecem no palco; trecho do espetáculo. Neste sentido, a duração da cena é determinada pela entrada ou saída de uma ou mais personagens. – Nos dramaturgos clássicos e nos românticos, bem como na "velha escola brasileira de dramaturgia", sobretudo quando se tratava das chanchadas, era prática normal a indicação,

no texto literário, das cenas que compunham os atos. A cena, no caso, equivale teoricamente às tomadas no cinema e aos *takes* na teledramaturgia. Por outro lado, considere-se os diferentes momentos do espetáculo ou da peça, que poderá estar cheia de "cenas de amor" ou "cenas de violência" ou "cenas de sobrenatural". **4.** O espetáculo em si: "Está em cena, no *Teatro Praia Grande*, um texto de Artur Azevedo". ♦ **Cena cômica. 1.** Momento hilariante ao longo de um espetáculo. **2.** A comédia. ♦ **Cena especial.** Introdução de uma canção, dança, ou qualquer outro artifício não previsto no texto, para ilustrar, ampliar o tempo ou enriquecer o espetáculo. ♦ **Cena fechada.** O tradicional palco à italiana onde bambolinas e reguladores escondem da vista do espectador todo o equipamento que produz a ilusão cênica, tais como as varas de iluminação, urdimentos, gambiarras, etc.; *palco fechado*. ♦ **Cena francesa.** Nome pelo qual era identificada, na linguagem de caixa de teatro, cada uma das unidades de ação de uma peça, cuja divisão se fazia segundo as entradas e saídas dos intérpretes. Terminologia fora de uso. ♦ **Cena lírica.** A ópera. ♦ **Cena muda.** A que se passa entre duas ou mais personagens em cena, que se expressam apenas por gestos, sem o auxílio do diálogo falado (a pantomima, no caso). ♦ **Cena trágica.** A tragédia. ♦ **Ir à cena.** O texto teatral quando vai ser encenado, levado à representação. ♦ **Levar à cena.** Montar um espetáculo; encenar uma peça teatral. ♦ **Roubar a cena**. **1.** Diz-se do intérprete que concentra em sua figura, pelo força de sua interpretação, determinadas passagens do espetáculo. **2.** Diz-se também do intérprete que, por seu espírito criativo e sua extroversão de temperamento, chama para si a atenção da platéia, pela natureza das falas de sua personagem ou atitudes sugeridas pelo texto. **3.** Ação do ator, de chamar, por qualquer artifício – gestos, acréscimos de falas de efeito ao texto do autor – a atenção da platéia, "roubando" para si a projeção que deveria estar em outro local da cena. ♦ **Sair de cena.** Diz-se quando a peça pára de ser encenada, ou porque cumpriu a temporada prevista, ou porque fracassou; o mesmo que sair de cartaz. ♦ **Tomar a cena.** Ação do/da ator/atriz de sair de um local de pouca evidência para se colocar no centro de interesse, ocupando a área forte da cena, transformando-se, conseqüentemente, de figura sem projeção que era, em centro das atenções; tomar o palco.

cenário. O ambiente sobre um palco, onde o espetáculo é formado pelo conjunto dos diversos materiais e efeitos que servem para criar a realidade visual ou a atmosfera dos locais onde decorre a ação dramática; o dispositivo decorado, que situa geográfica, política e socialmente o ambiente onde o texto ocorre; espaço limitado por paredes, árvores, casas ou outro qualquer elemento que crie o ambiente necessário ao desenvolvimento dramático. – Se-

gundo alguns teóricos, deve existir uma relação de interpendência entre o espaço cênico e aquilo que ele contém: o cenário tem que falar do texto que está sendo ali representado, dizer alguma coisa a respeito dos personagens, de suas relações recíprocas e com o mundo; pode ser rico e deslumbrante, como o das óperas e revistas musicais; minucioso, como os realistas; fantástico, ou simplesmente despojado de qualquer elemento decorativo, onde apenas os efeitos de luz criam a atmosfera e a linguagem necessária para ampliar o clima do espetáculo. A idéia do cenário no teatro ocidental nasceu na Grécia, no século V a. C. As unidades de ação, lugar e tempo da tragédia grega simplificaram bastante o problema da cenografia, que se reduziu então a fachadas de palácios, templos e tendas de campanha, com mecanismos que produziam efeitos especiais e enriqueciam o aspecto visual do espetáculo, como o *ekyclema**, que podia mostrar de improviso, ao público, uma cena ocorrida no interior do palácio; a *mechané**, que elevava às alturas deuses e heróis; o *theologêion**, que trazia do "céu" para a cena uma divindade, alçapão que possibilitava as sombras dos mortos subirem para o palco. Em Roma, o cenário acompanhava a construção faustosa dos teatros, buscando impacto visual de luxo e riqueza. Como na Grécia, havia uma parte construída – as fachadas dos palácios – e outras móveis – os maquinismos. Na Idade Média, a representação teatral começou no interior das igrejas, tendo o próprio interior dos templos como cenário. Por volta do século X, quando o drama se contaminou de elementos profanos, a representação passou para o adro, tendo os pórticos como moldura cenográfica. Com o tempo, porém, como os textos começaram a se tornar muito extensos e aumentava enormemente o número de personagens, o espetáculo foi para a praça pública. Aí, os cenógrafos inventaram o palco simultâneo, para atender às exigências da variedade de locais onde as cenas dos mistérios* transcorriam, justapondo ao longo de um estrado, de forma sumária e esquemática, as diferentes indicações de ambiente. Desse modo, um simples portão podia sugerir uma cidade, e uma ligeira elevação uma alta montanha. No canto esquerdo do cenário podia desenhar-se uma enorme goela escancarada de um dragão, através da qual eram enviadas as almas condenadas ao inferno, ou saíam os demônios, enquanto do lado direito, um pouco acima do nível do palco, ficava o céu. O cenário propriamente dito, como hoje o conhecemos, só começou realmente a se desenvolver a partir da Renascença, por volta do século XVI, quando foram descobertas as perspectivas sucessivas, que tinham como objetivo alargar ilusoriamente o espaço onde se desenrolava a ação. Os princípios em que se baseavam as primeiras cenografias elaboradas foram criados por Baldassare Peruzzi (1481-1536) e por seu discípulo, Sebastiano Serlio

(1475-1554). Em seguida, vêm Torrelli, no século XVII, e a família Bibiena*, que inventou os cenários em perspectiva diagonal. A grande construção arquitetônica desses cenários, entretanto, prestava-se mais à ópera que ao teatro declamado. No meio de tantas colunas, cúpulas, arcos e perspectivas, a figura humana ficava reduzida a uma insignificante indicação, só se fazendo sentir pela manifestação do canto vigoroso. No século XVIII, foi inventado o telão de fundo, pintado, exibindo geralmente uma paisagem no estilo mais naturalista possível, e os bastidores, igualmente de tela pintada. Os cenários pintados dominaram a cena teatral até meados do século XIX, quando o duque de Meiningen* começou a reforma realista que se impôs como tendência revolucionária na segunda metade do século passado. André Antoine*, no *Teatro Livre*, em Paris, chegou a utilizar pedaços de carne verdadeira na cena de um açougue, levando ao paroxismo a tendência de ser construído no palco um ambiente que reproduzisse o mais fielmente possível a realidade. Esse naturalismo, que ainda se observou em muitas montagens do segundo terço deste século, foi questionado por Paul Fort (1872-1960) e Lugné-Poe (1869-1940), do *Théâtre d'Art*, que, sob influência do movimento simbolista, voltava-se para um cenário meramente sugestivo, dando mais liberdade à imaginação do espectador. A iluminação, feita por velas até 1785 e, depois, a gás, até 1845, é altamente beneficiada a partir de 1895, com a descoberta da luz elétrica, que propiciou uma nova linguagem na iluminação da cena, provocando transformações radicais e de grande repercussão estética. Convenientemente iluminado, o palco mostrou as imperfeições do telão pintado, a falsidade dos "rochedos" de papel, tornando ridícula e ultrapassada a magia cenográfica até então praticada. No final do século XIX, Adolph Appia* já afirmava que a luz era o grande elemento cênico, o fator básico de uma boa decoração, salientando a plasticidade do corpo humano, secionando espaços, aumentando ou diminuindo de intensidade para conferir com adequação o "clima" da cena, capaz de funcionar sozinha como cenário. Entre os principais inovadores da cenografia teatral, podemos ainda lembrar Edward Gordon Craig*, que concebeu cenários onde a natureza e as coisas eram apenas sugeridas, e Max Reinhardt (1873-1940), que realizou um trabalho eclético, assimilando as perspectivas abertas por seus predecessores e contemporâneos. A tendência atual, eclética e democrática, sem predominância de uma linha estética, é aceitar todas as linguagens e estilos, desde o abstrato e experimental até o naturalista radical, usando materiais tradicionais ou não, dependendo, a escolha, mais da concepção do espetáculo ou do encenador.

♦ **Cenário com porta.** Cenário tipo gabinete, no qual é instalada uma espécie de bandeira de porta para entrada e saída das personagens. ♦

Cenário móvel. Trainel ou conjunto de trainéis que pode ser deslocado à vontade no palco, por meio de rodas ou carretilhas. ♦ **Cenário projetado.** Cenário, ou parte dele, projetado com equipamento adequado – normalmente um retroprojetor – sobre uma tela, o ciclorama ou outro tipo de suporte adequado. É possível também fazer a projeção de cenas ou de outros personagens, mas aí já foge da área cenográfica. ♦ **Cenário pronto**. Cenário com todos os seus elementos no lugar programado, pronto para ser usado. ♦ **Cenário de repertório.** Cenário cujas peças podem ser combinadas de várias formas, servindo a espetáculos diferentes. Normalmente é usado numa mesma temporada, quando a companhia excursiona por diferentes cidades. ♦ **Cenário simultâneo.** Organização cenográfica típica da Idade Média, que consistia na colocação dos diferentes cenários de um mesmo espetáculo, um ao lado do outro. Atores e público, de acordo com as exigências da ação dramática e o desenvolvimento da história, iam naturalmente passando de um cenário para outro ao longo do espetáculo. Exemplo típico desse tipo de cenário encontra-se em Fazenda Nova, interior do Estado de Pernambuco, onde todos os anos é representada uma *Paixão de Cristo*, atração no calendário do turismo cultural brasileiro. ♦ **Cenário único.** Aquele que serve para diferentes espetáculos, sem precisar de ser alterado. ♦ **Cenário volante.** O que pode ser pendurado sem grandes dificuldades em qualquer lugar. V. *Cenografia*.

cenarista. Profissional responsável pelo projeto dos cenários; cenógrafo.

cênico. Relativo à cena. ♦ **Espaço cênico.** Área ocupada pela representação de um espetáculo teatral, não necessariamente restrita a um palco tradicional.

cenografia. Espaço adequadamente preparado para o espetáculo ocorrer; cenário. Segundo velhos conceitos, o cenário foi *cenografia* quando sua construção se limitava a telões de fundo e bambolinas laterais pintadas que pendiam suspensas do urdimento pelas manobras. Esse gênero de cenário compunha-se invariavelmente de fundos, fundos vazados, rompimentos, telas, trainéis, etc. No conceito mais recente, a cenografia incorporou outras designações, dependendo da necessidade para a qual foi criada, tais como sugestões cênicas, arranjos cênicos, elementos cênicos ou, dependendo do gosto do usuário, o *décor*. – A mais remota referência histórica do termo *cenografia* e seu uso encontram-se na *Poética* de Aristóteles*, para designar certos embelezamentos da *skené*. Mais tarde, a palavra é identificada no texto latino de Vitrúvio (séc. I a. C.), *De architectura*, para definir, no desenho, uma noção de profundidade. No Renascimento, esta idéia passou a ser usada para designar os traços em perspectiva do cenário no espetáculo teatral, a arte e técnica de conceber e projetar cenários.

cenógrafo. Profissional com preparo adequado para "encenar" plasticamente um texto dramático – *show,* balé, revista musical, etc.; técnico responsável pelo projeto dos cenários de um espetáculo, podendo ser ou não um artista plástico ou até mesmo um arquiteto. O cenógrafo não só cria, como deve acompanhar a construção dos cenários.

cenoplastia. Cenários construídos com requintes arquitetônicos, usando-se na sua construção materiais como a madeira, o vidro ou o ferro. A cenoplastia, que pode representar interiores, fachadas ou ambientes externos, é armada a partir de trainéis dispostos com certa técnica e seguindo um projeto previamente elaborado; cenário com aspecto arquitetural. A cenoplastia é sempre montada em partes que se reajustam no todo.

cenotécnica. Técnica de executar e fazer funcionar cenários e demais dispositivos cênicos de um espetáculo. Envolve também a criação e o uso de máquinas necessárias para fazer com que o espetáculo aconteça conforme planejado.

cenotécnico. Profissional com conhecimentos especiais de carpintaria e construção cênica, encarregado de executar o projeto cenográfico elaborado pelo cenógrafo.

censor. Funcionário público encarregado da censura a obras literárias e artísticas.

censura. Exame crítico de uma obra artística, feito por um funcionário do Governo – o censor –, com a finalidade de detectar desvios de caráter político, moral ou religioso, que possam ofender o sistema constituído, e conseqüentemente vetem, ou não, seu conteúdo ao conhecimento público. ♦ **Censura teatral brasileira.** Tal prática teve sua primeira manifestação no aviso nº 123, de 21 de julho de 1829, o qual "proibia que fossem levadas peças no *Teatro São Pedro*, sem prévio exame do desembargador encarregado do expediente da Intendência Geral da Polícia." Desde então, essa figura tem passado por uma série de reformas, sendo usada da maneira mais indiscriminada possível, através de diferentes períodos. Marcou profundamente a cultura brasileira o período de censura implantado pela Ditadura Vargas, através do famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, e pela Ditadura dos Militares, a partir de 1964, exercida pela Polícia Federal e outros órgãos de repressão montados pelas Forças Armadas.

centenário. A centésima representação de uma peça teatral.

central (*corda*). Nas cordas de manobra, a que faz a sustentação do meio.

centro. 1. Na linguagem técnica, para efeito de marcação do palco, a área que fica entre a direita e a esquerda, subdividindo-se em *centro alto*, ao fundo do palco, e *centro baixo*, junto à boca de cena. **2.** Gê-

nero de personagem idoso e com boa aparência física, que ocorre tanto no drama como na comédia. **3.** Atores e atrizes especializados em viver o tipo, que pode ser classificado em *centro cômico* ou *centro dramático*, ocorrendo com freqüência na velha escola de representar, hoje fora de uso.

Cervantes Saavedra, **Miguel de** (1547–1616). Escritor espanhol e uma das figuras mais significativas da literatura universal. Teve vida atribulada, sofrendo diversas prisões por vários motivos, incluindo-se uma sob a acusação de assassinato; perdeu uma das mãos na Batalha de Lepanto, viveu como escravo em Argel, de 1575 a 1580, e foi excomungado pela Igreja Católica. Ao voltar de seu exílio em Argel, escreveu *Numância*, tragédia patriótica, publicada em 1582.

chaminés. Espaços vazios entre a área de representação e as paredes laterais, protegidos por paliçadas e mantidos permanentemente desimpedidos, servindo para a movimentação dos contrapesos que facilitam a subida e a descida dos cenários. ♦ **Chaminés de segurança.** Mecanismo de ventilação instalado no teto da caixa do teatro, com a finalidade de criar uma sucção de ar para, nos casos de incêndio, reduzir o alcance do fogo.

chanchada. Historicamente, comédia popularesca de fundo vulgar e sem nenhum mérito artístico, apresentada de forma desleixada e com atores de pouco ou nenhum talento, com a finalidade exclusiva de provocar o riso fácil e atrair a grande massa popular e iletrada à bilheteria. Na chanchada predominam os recursos histriônicos fáceis, abusa-se dos estereótipos, a comicidade é normalmente atingida mais pelo esforço físico de seus intérpretes e pela confusão generalizada do que pela inteligência do texto. Apesar da má fama que sempre envolveu o gênero, é de grande significado a fase da chanchada no cinema brasileiro, a qual fez história com grandes chanchadeiros que criaram um estilo próprio; farsa grosseira; espetáculo ruim, feito às pressas; do francês *pochade.*

chanchadeiro. Profissional especializado na montagem de chanchadas; ator ou empresário teatral que só encena espetáculos de inferior qualidade. F. *Chanchadeira.*

Chanchete. Personagem típica das marionetes de Liège, na Bélgica.

charada. Comédia em dois quadros, não indo além de um curto improviso. Na França, as charadas eram equiparadas aos *sainetes*, e de uso entre amadores, mais como passatempo de salão. Gênero fora de uso.

charge. Esquete em que é posto em ridículo um figurão da política, das letras ou da vida social.

charriot. Praticável montado sobre rodas, destinado à mutação rápida de cena. O mecanismo entra geralmente em cena pelas asas ou pelo fundo do palco.

chaspulho. Reprego ou trainel, representando plantas, tufos de flores, pedras etc., ocupando a cena, de acordo com o projeto cenográfico.

chassé. Palavra francesa para identificar, na dança, o movimento de fazer um pé se deslocar empurrado violentamente pelo outro.

chassis. O mesmo que caixilho.

chavetas. Pequenas hastes de madeira com várias serventias.

Cheiroso. Mamulengueiro pernambucano, pernóstico e analfabeto, que praticou uma das formas mais autênticas de marionete popular – selvagem, puro e angelical – no Nordeste brasileiro.

chiton. Túnica drapejada, curta ou longa, usada solta ou presa à cintura, que os gregos da Antiguidade Clássica trajavam no seu dia e também servindo para o teatro. Usada em princípio só pelos homens, por volta do século V a. C. foi adotada também pelas mulheres.

choragi (*co*). Cidadão grego escolhido para arcar com as despesas de montagem e manutenção dos coros das tragédias; corrégio. V. *Corego*.

Chronegk, Ludwig (1837-1891). Diretor intendente da *troupe* de Jorge II, duque de Meiningen*, e autor de um projeto para remodelar as bases vigentes na organização, interpretação e encenação teatrais. Historicamente, pode ser considerado o primeiro dos modernos encenadores do teatro ocidental.

ciclorama. Armação de metal ou compensado, em forma semicircular, forrada de fazenda ou pintada, abrangendo todo o fundo do palco. Serve, quando convenientemente iluminado, para dar a ilusão de céu, horizonte ou infinito, bem como, em casos especiais, para a projeção de efeitos cenográficos. Surgiu em meados do século XIX, para substituir as arcaicas "bambolinas de ares", chegando a influenciar a técnica da decoração cênica; *infinito*.

cigarra. 1. Sirene que serve para alertar a platéia sobre o começo do espetáculo, acionada sempre em pequenos intervalos, normalmente em três etapas. A última chamada é precedida pelas pancadas características do sarrafo contra o piso do palco, com o tradicional bastão de Molière.* **2.** Campainha de som abafado, que serve para dar ao cortineiro ou conta-regra o sinal convencional para que o pano de boca seja aberto.

cima (*estar em*). A posição do ator, demasiadamente próxima a outro.

cimalha (*de boca*). A parte superior fixa da boca de cena.

cínico. Uma das várias tipologias com que era rotulado o tipo convencionalmente classificado de galã: trazia na fisionomia um sorriso sarcástico, trajando-se e revelando atitudes correspondentes ao meio em que atuava.

Cinthio (Giambattista, ou Giovanni Battista, Giraldi) dito (1504-1573). Escritor italiano,

considerado o inventor do drama pastoril e introdutor de algumas inovações na carpintaria teatral, entre elas a separação do prólogo e do epílogo, do corpo da ação. Autor de tragédias e obras satíricas, além de uma coleção de 113 narrativas de cunho moral, intituladas *Hecatomithi*, das quais a história O Mouro de Veneza inspirou o *Otelo* de Shakespeare.*

circo. Na Antiguidade, o local destinado às corridas, lutas e jogos. A partir do século XVIII, o espaço reservado para espetáculos variados. O circo, na concepção moderna, surgiu em 1786, em Londres, quando Philip Astley (1742-1814) criou um *show* eqüestre com números variados, inclusive as pantomimas dos palhaços, gênero de espetáculo que rapidamente se difundiu na Europa e nos Estados Unidos. O primeiro circo de caráter colossal foi montado no século XIX pelo norte-americano Phineas Taylor Barnum (1810-1891), introdutor dos chamados "fenômenos da natureza", como irmãos siameses, mulheres barbadas e faquires. Atualmente os circos mais importantes são os russos, chineses e norte-americanos.

círculos de atenção. Recurso técnico aplicado pelo Método* de Konstantin Stanislavski*, para fixar a atenção na personagem. Nessa etapa de treinamento, o ator amplia ou reduz seu foco de atenção, variando, desde uma ampla abrangência do ambiente ou da área geográfica onde se movimenta, até insignificantes detalhes de sua própria indumentária.

circunstâncias propostas. Expressão usada por Konstantin Stanislavski* para definir as várias fases que o ator deve conhecer durante a criação da personagem, em nome da qual está agindo, conforme seja má, jovem, estúpida, onde vive, por que vive, de onde vem e, principalmente, o que quer.

claque. Grupo de pessoas, normalmente remuneradas com um pequeno cachê, incorporadas à platéia e convenientemente instruídas para aplaudir o espetáculo. A claque já funcionou quase como uma instituição obrigatória de casas de espetáculos, havendo época em que figurava, inclusive, nas folhas de pagamento das companhias. Artistas e dramaturgos também mantiveram suas claques, que, em casos especiais, serviam de instrumento de pateada para artistas e dramaturgos desafetos. Atualmente, a instituição funciona com o nome de *fã-clube*.

clássico. Historicamente, é o período de produção literária que vai do final do século XV ao final do século XVIII. O período pretende criar na Europa renascentista uma produção comparável ao da Grécia e Roma antigas. Na França, é considerado clássico todo teatro escrito até 1857, data da morte de Alfred de Musset.*

Claudel, Paul (1868-1955). Dramaturgo francês, cujas peças são marcadas por um lirismo acentuado

e pela exaltação de um catolicismo imponente e tradicionalista. Seu teatro marca uma ruptura total com o teatro naturalista, baseado na passividade do espectador, que se identifica com seus heróis. Embora originalmente marcado pelo simbolismo e pela influência de Nietzsche, Claudel consegue se libertar dessa tendência estética e filosófica, que não era de seu agrado. Predomina no seu teatro, de dimensões cósmicas, uma desordem alegre de nascimento do mundo segundo as Escrituras, criando um universo meio imaginário, impregnado pela presença divina, que leva as personagens a praticar uma forma de auto-sacrifício. Paradoxalmente, por mais incrível que possa parecer, o teatro de Paul Claudel está muito próximo à linguagem da moderna dramaturgia universal. De sua produção teatral pode se destacar *Partilha do sul* (1906), *O refém* (1911), *O anúncio feito a Maria* (1913), *O sapato de cetim* (1925/28), entre outras.

clichê. Gestos e ações convencionais, ditados pela tradição, para representar ou ilustrar situações emocionais, estados afetivos, etc, reconhecidos com facilidade pela platéia: mão no coração significa amor; braços esticados para a frente do corpo e rosto virado em sentido contrário traduzem repulsa; semblante dulcíssimo pode caracterizar a face de Jesus ou de Maria, etc. O clichê também pode ocorrer sob a forma de caracterizações, quando o intérprete usa postiços, adereços de guarda-roupa, cabeleiras etc.

clímax. Gradação ascendente da ação dramática, que leva ao ponto culminante de um espetáculo ou de uma cena; momento decisivo da ação em que o enredo atinge seu ponto máximo de tensão – o conflito –, e anuncia o desfecho, que desembocará no esclarecimento dos fatos dramáticos que o antecedem ou o sucederão. É o divisor de águas entre a ação ascendente e a descendente.

clip. Na linguagem dos técnicos em operação na caixa de um teatro, os prendedores para os cabos de aço.

coadjuvante. O intérprete de um papel considerado tecnicamente de pouco destaque; ator que interpreta papéis considerados secundários.

Coates, Robert (1772-1847). Nascido em Antígua e exercendo sua profissão em Londres, foi considerado o pior ator de sua época, a ponto de atrair espectadores dos países mais próximos só para vê-lo atuar no *Regency* de Londres. Era de uma incompetência tão grande, que atingia a genialidade pela incapacidade de tornar patética suas cenas de morte, levando a platéia a pedir bis – e ele bisava. O grande desejo de sua vida profissional era representar o papel de Romeu, tanto que usava freqüentemente, no dia-a-dia, um traje recamado de falsas jóias, que supostamente lembrava o clássico personagem shakespereano. Quando finalmente foi convidado a fazê-lo, em fevereiro de 1810, na cidade de Bath, o fez de uma forma tão escandalosa e bombástica, transfor-

mando-se rapidamente num êxito popular espetacular. Reescreveu algumas tragédias de Shakespeare*, que representava entre ovações e coros de gargalhadas, interrompendo freqüentemente sua atuação para desafiar alguém na platéia. Morreu aos 75 anos, de forma dramática: atropelado por um cabriolé, quando atravessava uma rua de Londres.

cobrir. 1. Ação de um ator se antepor, de forma descuidada e desastrosa, à figura de outro, em cena, cobrindo-o indevidamente da visão da platéia. Deslize ocasionado por uma *marcação* mal programada, ou propositadamente cometido pelo ator, na tentativa maldosa de prejudicar seu companheiro de trabalho. **2.** Emprega-se também o termo, quando ocorre a substituição eventual, por impedimento de um dos titulares do elenco, principalmente nos papéis de relevo.

Colombina. Máscara tradicional da *Commedia dell'Arte*, cuja personalidade é semelhante à de Arlequim. Teve seu papel saliente no período que antecedeu à Revolução Francesa.

coluna de mar. Tambor ou rolo construído em forma de saca-rolha, às vezes recoberto de seda ou flanela azul, que se faz girar junto à boca de cena para dar a impressão do movimento das ondas do mar.

comédia. Gênero que se caracteriza pela leveza do tema, sempre alegre e de final feliz, cujo objetivo central é provocar o riso, quer pelo tratamento satírico ou mordaz dado à intriga, ridicularizando costumes ou criticando-os escancaradamente, quer pela forma debochada com que apresenta o indivíduo ou a sociedade. Comentando de forma caricatural as situações ridículas do dia-a-dia da humanidade, usando e destacando as personagens excêntricas que estão ao nosso lado no ir-e-vir do cotidiano, a comédia tem suas raízes nas mascaradas populares e festas rústicas em homenagem a Dioniso*, na Grécia Antiga, quando era celebrado o retorno da fertilidade. Com uma estrutura muito complexa no seu embrião, o gênero, como tal, começa a tomar forma e a ser tratado com personalidade própria a partir de 460 a. C., com Aristófanes*, três quartos de século depois da instituição do concurso de tragédias. Foi na Ática que o gênero se desenvolveu em três períodos diferentes: *Comédia Antiga*, que era uma forma violenta de sátira aos costumes, cujo representante maior foi Aristófanes; *Comédia Média*, que tentou suprimir o elemento lírico, tratando de temas de costumes ou inspirando-se na mitologia, como se encontra na última fase da produção de Aristófanes; e *Comédia Nova*, no chamado Período Helenístico, com Menandro*, quando o gênero ganhou mais personalidade e criou tipos como o Filho de Família, o Escravo Astucioso, a Cortesã, como vamos identificar em Menandro. Essa herança constituiu a base do teatro cômico latino, a *Comoedia*

Palliata, cujos maiores representantes são Plauto* e Terêncio.* A comédia consagrada à descrição dos costumes romanos, *Comoedia Togata*, jamais alcançou o sucesso da *Farsa Atellana*, suplantada por sua vez, desde a época de Cícero, pelo mimo, cujo prestígio perdurou até a época imperial, que viu o fracasso da *Comoedia Trabeata*. A Idade Média pouco ou quase nada contribuiu para o desenvolvimento do gênero. Já o Renascimento, imitando o modelo romano, inspirou de alguma forma a *Commedia dell'Arte* italiana. Na dramaturgia espanhola desse período, o termo era usado para designar qualquer peça que não fosse um auto sacramental.* Aristóteles escreveu que a comédia é uma imitação de homens de qualidade inferior. Conforme o tempo histórico e a contribuição de teóricos e autores, a comédia foi passando por transformações substanciais e tomando designações próprias. ♦ **Alta Comédia.** Designação que se deu à comédia construída com diálogos brilhantes e refinados, e que desenvolve sua ação abordando temas considerados de nível elevado, envolvendo personagens de uma possível camada social mais nobre. De sua fecunda produção, a história da dramaturgia destaca *O alfaiate de senhoras*, de Georges Feydeau*, *Amor*, de Oduvaldo Viana (1892-1973), *Quando o amor vem*, de Edouard Bourdet (1887-1945), etc. ♦ **Baixa Comédia.** Aquela que trata de situações consideradas de caráter grotesco ou temas licenciosos; farsa. ♦ **Comédia Antiga.** O conjunto das obras do teatro cômico da Grécia Antiga, escritas no período que vai até o século IV a. C. Coincide com a fase áurea da política ateniense (458-404 a. C.). Originada nos ritos da fertilidade, era de conteúdo predominantemente político-social, abusando da sátira violenta à sua atualidade, abordando a vida pública, a religião, a moral tradicional, os conflitos sociais, a paz, a guerra, enfim, todos os conflitos políticos e sociais dos atenienses. Sua linguagem era livre e desabrida, não recuando diante da pornografia e do escabroso. Era comum, na parábase, o autor dirigir-se ao público em seu próprio nome para censurar e criticar. Acredita-se terem sido escritas cerca de 365 comédias durante essa fase, sendo Aristófanes* o seu mais significativo autor, do qual chegaram até nós 11 das 14 peças que se supõe ser de sua autoria, entre elas *A paz* e *Lisístrata*. ♦ **Comédia Atelana.** *V.* Atellanae, Fabulae. ♦ **Comédia-ballet.** Comédia composta de intermédios* e divertimentos de dança. ♦ **Comédia de Arte**. V. *Commedia dell'Arte.* ♦ **Comédia de caráter.** Aquela em que a ação se define pelas atitudes peculiares às diferentes personalidades, e procura fazer a análise psicológica de um traço característico do caráter das pessoas. ♦ **Comédia cortesã.** Gênero que floresceu nos reinados de Jaime I e Elisabeth I, na Inglaterra, escrito especialmente para a corte. De estilo afetado e linguagem refinada, recheada de discursos lauda-

tórios, versava principalmente sobre assuntos mitológicos. A encenação das peças desse período envolvia um grande aparato cênico, generosa participação da música e da dança. Não deixou nenhuma influência para os períodos seguintes. ♦ **Comédia de costumes.** A que reflete os costumes, usos, idéias e sentimentos habituais de determinada sociedade em uma época, de uma classe social ou de uma profissão, tratamento que constitui a base do teatro cômico latino. Reavaliada por Molière*, ganhou substância e restabeleceu-se durante a Restauração inglesa, especialmente com a obra de William Congreve*, que teve muitos seguidores nos séculos XIX e XX. Seu representante máximo no Brasil foi Martins Pena.* Comédia da Restauração. ♦ **Comédia-farsa.** Comédia com características da farsa. ♦ **Comédia heróica.** A que coloca em cena personagens nobres envolvidos em aventuras gloriosas ou românticas. ♦ **Comédia de humores.** Gênero que floresceu na Inglaterra do século XVII, no qual as personagens são animadas por um dos "humores do homem", manifestado de forma extravagante e exagerada: a cólera, a melancolia, a paixão, etc. Um dos primeiros exemplos do gênero foi a peça de Ben Jonson*, *Cada um a seu modo* (1598), na qual vários personagens são dominados por um tipo particular de "humor" ou paixão, sendo que sua obra-prima nesse gênero é *Volpone* (1606-07), onde a personagem-título se faz passar por moribundo para desmascarar os pretendentes a sua fortuna. No Brasil, o exemplo clássico é *A comédia do coração*, de E. de Paula Gonçalves, que usa alguns sentimentos humanos – a paixão, o amor, o ódio – como personagens de sua intriga. ♦ **Comédia de improviso.** *V. Commedia del'Arte*. ♦ **Comédia Intermédia.** Gênero intermediário entre a *Comédia Antiga* e a *Comédia Nova*, quando os autores abandonaram os temas políticos, abundantes nas manifestações anteriores, dedicando-se a simples paródias de estórias mímicas, sátiras ao sistema filosófico e à instabilidade da fortuna, ou assuntos gastronômicos e temas considerados inocentes. Floresceu em Roma ao longo do século IV, sendo Antífanes e Aléxis seus principais representantes. Antífanes viveu nos dois primeiros terços do século IV, e Aléxis começou a escrever por volta de 370. A característica marcante desse gênero, que explora sempre o tema amoroso, é a de colocar em evidência tipos sociais como o soldado fanfarrão, o cozinheiro, o parasita, o filósofo ridículo, tipos que voltarão à evidência em fases posteriores do teatro romano e até mesmo em manifestações mais à frente. A historiografia dramática costuma também classificar de Comédia Intermédia, ou Média, o conjunto das obras do teatro cômico da Grécia Antiga, de conteúdo alegórico, mitológico e literário, tratando de temas de costumes, com tendência a suprimir o elemento lírico, produzidas nos três primeiros quartéis do

século IV a. C. Nessa manifestação, a parábase* desaparece e o coro fica reduzido a quase nada. O enredo prevalece sobre a forma. Nenhum texto desse período chegou até nossos dias. Comédia Média. ♦ **Comédia de intriga.** Aquela cuja comicidade resulta da multiplicidade e variedade de incidentes e se baseia na imbricação de estratagemas. ♦ **Comédia italiana.** Nome com que eram designadas na França, do século XVI ao século XVIII, as companhias italianas que se apresentavam em Paris, no Hotel de Bourgognes, a convite dos soberanos franceses. Expulsas do país em 1697, por causa de uma peça que atacava Madame de Maintenon (1635-1719), só retornaram a Paris em 1716. Para reconquistar o público francês, cansado dos temas e da forma de representar de seus atores, os italianos procuraram modificar seus projetos, a começar pela *forma italiana* de fazer teatro, e usando melhor os autores franceses, entre eles Marivaux*, Lesage (1668-1747). ♦ **Comédia lacrimejante.** Em lugar do riso desbragado, o choro doloroso, nesse gênero, em decorrência dos sofrimentos injustos impostos ao herói ou à heroína. Beirando o dramalhão, ocorreu na França do século XVIII e é uma vertente menor do estilo característico de Pierre Marivaux*, que introduziu no teatro francês a temática do amor. O grande representante dessa vertente é o dramaturgo Pierre de la Chaussée (1692-1754), autor de *La fausse antipathic* (1733), considerada a obra mais significativa do gênero; do francês *comédie larmoyante*. Corresponde à *comédia sentimental* inglesa, surgida no mesmo período. ♦ **Comédia Média.** V. *Comédia Intermédia*. ♦ **Comédia moral.** Comédia de costumes cujo conteúdo é marcado por princípios éticos. ♦ **Comédia musical.** Peça teatral de conteúdo ligeiro, carregada de esquetes e diálogos humorísticos, entremeada de música, canto, bailado e até mesmo mágicas; teatro de revista; rebolado. O gênero, com características específicas, tem sua primeira manifestação nos fins do século XIX, na Inglaterra, mas foi nos Estados Unidos, a partir do início do século XX, que atingiu sua forma definitiva. ♦ **Comédia Nova.** Conjunto de obras do teatro cômico da Grécia, escritas no período final do século IV a. C., coincidindo com a extinção completa da liberdade dos gregos, sob o domínio macedônico. Privilegia como tema a vida privada e os aspectos mais prosaicos da existência do homem, tais como o amor, os prazeres volúveis da existência e as intrigas sentimentais, tratados em tom de sátira. Foi nesse período que se criaram tipos que ainda hoje persistem no gênero, como o jovem apaixonado, a cortesã, o criado alcoviteiro, os cunhados parasitas, entre outros. Sua linguagem, contudo, era comportada e o coro tinha função quase meramente decorativa, limitando-se apenas a evoluções coreográficas para marcar os intervalos correspondentes ao que seria hoje o entreato. Os

autores mais representativos deste período ou modelo são Menandro* e Filêmon.* Sob essa designação, a história do teatro registra outra manifestação ocorrida durante o Renascimento espanhol, criada pelo dramaturgo Lope de Vega*, que fundiu os elementos trágicos e cômicos, dinamizou a ação e a intriga, repeliu as unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação, e reduziu de cinco para três o número de atos. As comédias deste período se caracterizaram pelo lirismo e pela improvisação, valorizando mais a ação que a caracterização sociológica. Esse gênero foi em princípio severamente combatido por Cervantes*, que preferia se manter fiel às técnicas clássicas. ♦ **Comédia-pastelão.** Comédia cuja característica marcante é a movimentação intensa dos atores, repleta de cenas grotescas e momentos cômicos, onde a pancadaria e a perseguição em cena correm soltas. Sua característica mais evidente, contudo, é a fúria com que os personagens constantemente se agridem com imensos pastelões ou tortas doces. ♦ **Comédia tabernária.** No antigo teatro romano, comédia de inspiração popular, cuja ambientação e personagens são copiados das camadas mais pobres da população; fábula tabernária. ♦ ***Comoedia Palliata.*** Cultivada entre 250 e 150 a. C, imitação da Comédia Nova, foi uma das formas da comédia romana que desenvolvia tanto o assunto, como copiava originais gregos. Os autores da *Palliata* (assim chamada, porque os atores usavam o *pallium* como vestimenta), à medida que requintavam mais os seus estilos, tornavam-se cada vez mais dependentes dos seus modelos, recusando-se a lisonjear os gostos rudes do público com alusões locais ou quaisquer outros atrativos menos delicados. Foram exímios autores da *Palliata* Lívio Andrônico (c. 180-107 a. C.), Névio (270-201 a. C.), Ênio (239-169 a. C.), Plauto*, o melhor entre todos, e Terêncio.* V. *Intérprete*.

comediante. 1. Ator ou atriz de comédia. **2.** Por extensão e em sentido pejorativo, o próprio profissional do teatro. – Os teóricos da arte de representar, através dos tempos, miram e remiram com simpatia esse precioso elemento da arte milenar e o cumulam de virtudes. Diderot*, por exemplo, no seu polêmico *Paradoxo do comediante*, considera essa figura como o camaleão frio e calculista capaz de encarnar as personalidades mais opostas, possuidor da mais rica técnica, que lhe permite ser sempre diferente de si mesmo cada vez que está atuando sobre um palco. Para esse teórico francês, há uma diferença bastante acentuada entre *ator* e *comediante*. E o comediante francês Louis Jouvet* admite que, enquanto o *comediante* se esconde por trás do papel, o *ator* exibe a própria personalidade.

Comediantes (*Os*). Grupo teatral carioca, formado em 1941, com o objetivo de renovar a estética da linguagem dramática brasileira, reavaliando o uso tradicional da

marcação, adotando um melhor aproveitamento do espaço cênico e suas adjacências, transferindo para a figura do diretor o papel mais importante da encenação, função até então exercida pelo ator mais importante ou experiente do elenco. Os cenários passaram a ser esquemáticos, deixando ao espectador a chance de recriá-los em sua imaginação. Seu primeiro coordenador e animador foi o encenador Brutus Pedreira (1904-1964), assessorado pelo artista plástico e cenógrafo Tomás Santa Rosa (1909-1956) e por Luísa Barreto Leite, a quem se juntaram posteriormente Gustavo Dória (1910-1979) e Agostinho Olavo (1919-). A princípio amador, o grupo teve seu período de profissionalismo, mas alguns fracassos financeiros obrigaram o encerramento de suas atividades ainda na década de 40. Entre os grandes espetáculos encenados, a história destaca *Desejo*, de Eugene O'Neill*, *A rainha morta*, de Montherlant (1895-1972) e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues*, dirigido por Ziembinski (1908-1978).

Comédie Française. Sociedade dos comediantes franceses, nascida em agosto de 1680, da fusão de dois núcleos tradicionais: Antigos Companheiros de Molière e Grandes Comediantes do Hotel de Bourgogne. A fusão foi coordenada por Luis XIV, que, com essa medida, pretendia não só preservar a cultura clássica francesa, como fazer frente aos comediantes italianos que ameaçavam desestabilizar a tradição cultural francesa. A nova organização transformou-se de pronto no elenco oficial do teatro francês, conservando até hoje o comportamento clássico de sua origem, quer na escolha do repertório, quer no estilo de representar. A *Comédie* esteve instalada em vários locais, sofrendo uma cisão durante a Revolução Francesa, cujas disputas políticas dividiram seus atores. A partir de 1804, passou a ocupar as dependências do Palais-Royal, uma sala com capacidade para 900 espectadores que, por extensão, passou a ser conhecida também pelo nome de *Comédie*.

comediografia. Arte e técnica de escrever e encenar comédias.

comediógrafo. 1. Especificamente, o autor de comédias. **2.** O dramaturgo, por extensão; teatrólogo.

cômico. 1. Relativo à comédia; burlesco. **2.** No gênero comédia, o tipo ou estereótipo responsável pela parte hilariante da encenação, seu centro de interesse, basicamente dotado de movimentos ágeis e gestos ora elegantes, ora grotescos. **3.** Ator que se especializa no trabalho desse gênero; aquele que faz comicidade. **4.** Forma pejorativa como foram tratados, por muito tempo, atores e atrizes do teatro. – As personagens cômicas exigem, tradicionalmente, ritmo alegre, marcado sempre por uma agilidade corporal além do normal e raciocínio brilhante. V. *Galã cômico.*

comitê de leitura. Organização mantida por muitos teatros, composta geralmente por intelectuais, atores e críticos, responsável pela seleção dos textos a serem montados pela casa de espetáculos.

Commedia dell'Arte. Gênero ligeiro e nitidamente popular, de origem italiana e originado na Renascença, que floresceu entre os séculos XVI e XVIII. Sua ação é marcada por gestos estereotipados e nitidamente improvisados, embora o enredo e as personagens sejam mais ou menos fixas: a jovem esposa sempre enganada pelo marido velho, o amo e o criado sempre trocando de papéis para testemunhar algum flagrante delituoso, etc. Vinculando-se a uma idéia de profissionalização do teatro, a nova técnica procura distinguir os atores deste gênero, do tipo amadorístico, do intérprete medieval em voga. Na Itália, o gênero é praticado por atores itinerantes, que usam máscaras para identificar os tipos específicos dentro da trama, como o Arlequim, a Colombina, Pantaleão, o Doutor, Briguela, etc. Algumas dessas máscaras atravessaram o tempo e ainda são encontradas nos dias atuais, disseminadas pelo mundo inteiro. A *Commedia dell'Arte* ocorre pelo desvio e a ruptura com a *Commedia Sostenuta*, forma ligada à literatura teatral escrita. O gênero oscila entre o respeito à tradição e a improvisação, sendo que seu fundamento básico é mesmo a improvisação, conferindo ao ator a condição de autor, à medida que vai improvisando. Seu grande instrumento de apoio está nos atores, que só contam com um roteiro muito simples, onde estão apenas especificadas as entradas e saídas e as indicações elementares para as falas, que devem ser improvisadas. Multifacetada, é graças à acrobacia, à dança e aos *lazzi** que o ator *dell'arte* alcança seus maiores triunfos. Apesar de frias e inexpressivas na sua essência, as máscaras acabam se transformando num acessório obrigatório do gênero, concebidas que são para "representar" todas as expressões possíveis, dando liberdade ao ator para expressar seus sentimentos e suas reações apenas com o corpo. Embora o gênero desapareça em meados do século XVIII, sua estética contribui vigorosamente para a evolução do teatro. É sob sua inspiração que se estrutura a comédia literária de Molière* e Marivaux*, a ópera-bufa de Pergolese (1710-1736) e Cimarosa (1749-1801), e a tradição dos mimos* na França, influenciando a arte de Jean-Louis Barrault* e Marcel Marceau.* Sua forma de representar e de se exibir em público acaba sendo imitada pelos grupos de ruas, adotada bem mais recentemente pelo *San Francisco Mime Troup*; comédia italiana.

comodim. Cortina em apanhados ou franzidos, de seda, veludo ou outro tecido nobre, colocada em primeiro plano, própria para mutações rápidas, com movimentos verticais, em lugar de abrir horizontalmente.

comoedos (*e*). Cantores dos comos.

comos (em grego, *komos*). Na Grécia antiga, um cortejo grotesco em honra a Dioniso.* Seus participantes, instalados no alto de carros ou caminhando a pé, excitados pelo vinho farto, saltavam alegremente, produziam algazarras, disfarçavam-se, imitavam gestos e vozes, zombavam de defeitos, inventavam e deturpavam cânticos e danças, num ritual muito parecido com o carnaval de rua no Brasil, sobretudo o de Olinda, Pernambuco, e o de São Luís, no Maranhão. A palavra e a prática deram origem à comédia.

Compadre. Tipo tradicional das *revistas do ano,* gênero de teatro popular que floresceu no Brasil entre meados do século XIX e o XX. Normalmente hilário, o tipo é responsável pelos comentários críticos e pela ligação dos quadros entre si. Quando ocorria uma dupla de compadres, um deles era normalmente mais esperto que o outro. Originário da França, o *compère* ganhava vida a partir do acordo feito entre um "terrestre" e o representante de um deus do Olimpo ou do Parnaso, onde o mortal tinha ido pedir ajuda para solucionar algum problema. Ao retornar à terra, os compadres eram normalmente surpreendidos por algum acontecimento estranho: podiam ser roubados, ser tomados por outras pessoas, ou passavam a ser perseguidos.

companhia. Grupo de atores profissionais ou amadores, organizados para a promoção de espetáculos, podendo se fixar numa cidade ou programar exibições para outras partes do país. Podem se organizar pela convocação de um ator-empresário, um mecenas, um produtor influente, ou mesmo o Estado. Fizeram história no Brasil companhias lideradas pelo ator-empresário Jaime Costa (1897-1967), Procópio Ferreira*, Dulcina/Odilon, Tônia/Celli/Autran. Ficou na história do teatro brasileiro *Os Artistas Unidos,* de Henriette Morineau (1907-1990), o *Teatro Brasileiro de Comédia**, o *Teatro de Amadores de Pernambuco,* o *Teatro de Estudantes do Brasil**, entre outros; grupo teatral, circense, coreográfico, etc.

Companhia Nacional. Historicamente o primeiro elenco teatral de caráter essencialmente brasileiro, criado em 1833, por João Caetano*, cuja estréia se deu a 2 de dezembro, com o drama *O príncipe amante da liberdade ou a independência da Escócia*.

comparsa. Artista que entra em cena apenas para fazer número; figurante. Normalmente sem falas, finge gesticular ou conversar em cena ou, em alguns momentos, dependendo da necessidade, fazer algum tipo de ruído: gritos, exclamações etc. Anônimo, nessa figura podem participar até mesmo os próprios funcionários do teatro onde o espetáculo esteja sendo montado ou pessoas convocadas aleatoriamente, antes do espetáculo. São, em alguns casos, os tradicionais *N. N.** que aparecem nos programas do espetáculo.

comparsaria. O conjunto de comparsas; homens e mulheres incluídos num espetáculo com a única finalidade de participar das cenas de multidão; figuração.

composição. Conjunto de técnicas e processos empregados por um(a) ator ou atriz para a elaboração de seu papel; criação e montagem da personagem por parte do intérprete, envolvendo caracterização física e psicológica – tiques e cacoetes, gesticulação, impostação da voz, etc. Diferente do processo, ou técnica, da *encarnação*, a composição da personagem, segundo alguns teóricos, é o caminho mais seguro para o intérprete conseguir a criação de um tipo "real". Se maduramente preparado por meio de técnica adequada, o/a ator/atriz não perderá de vista que está fingindo, permanecendo sempre lúcido para preparar sua cena seguinte. O ator/atriz que compõe tecnicamente sua personagem pode até perder em intensidade, no momento de apresentá-lo ao público, mas seguramente o fará com mais sutileza.

comprida (*corda*). A corda mais longa e mais distante, na vara ou no ponto de amarração da manobra, que suspende da teia cada vara.

comprimário. Comparsa de companhia lírica; os cantores secundários, na terminologia da ópera.

concertadores. Expressão empregada, na linguagem teatral italiana, para designar o responsável pela unidade do espetáculo, na *Commedia dell'Arte*; espécie de diretor ou regente de orquestra que conduzia o desenvolvimento sugerido pelos *canovacci*.*

concertante. Final grandioso, sobretudo num espetáculo musical ou na ópera, em que figuram as vozes principais acompanhadas de coro e orquestra, atingindo um andamento fortíssimo.

concha do ponto. Dispositivo móvel, de madeira ou de folha de metal, quadrada, redonda ou oitavada, artisticamente decorado nas casas de espetáculo mais sofisticadas, colocado sobre o buraco do ponto, para disfarçá-lo da vista da platéia e esconder o técnico responsável pelo ponto. A qualificação *concha* deve-se ao seu formato primitivo, semelhante a uma concha marinha. Abolido na moderna arquitetura teatral.

confidente. Personagem secundária, *alter ego* do herói ou seu desdobramento, usado pelos autores clássicos da tragédia grega, com a função explícita de escutar as confidências das personagens centrais ou transmitir ao público informações sobre os acontecimentos desenrolados fora de cena. Foi um recurso largamente usado, posteriormente, por muitos autores, ao longo da história da dramaturgia, para colocar a platéia informada sobre o estado de alma de alguma personagem, antecipar acontecimentos-chaves, etc. Oenone, em *Fedra*, de Racine*, e a Aia, em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare*, são exemplos clássicos de confidentes.

conflito. Luta entre forças antagônicas que tornam as tramas mais intensas. Constitui-se basicamente na relação mais ou menos tensa entre personagens e outras forças, como a social. Uma instabilidade entre essas, sob a forma de um desequilíbrio, pode estar, por exemplo, numa situação de incorrespondência amorosa ou num ato de injustiça social. O conflito pode ir aumentando até seu ponto máximo, o clímax, e se desfaz no desenlace, ao qual segue-se o epílogo. Quando foi identificado, na sua origem, o conflito envolvia homens e deuses – deuses maus e deuses bons – heróis e inimigos, opressores e escravos, ricos e poderosos. Com o conflito, na sua origem grega, nasceu o *drama* – o teatro, em si.

congelar. Parar um gesto ou toda uma ação, permanecendo estático.

Congresso (*de teatro no Brasil*). O primeiro Congresso de Teatro realizado no Brasil aconteceu por iniciativa da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, na cidade do Rio de Janeiro, de 9 a 13 de julho de 1951. Presidido por Lopes Gonçalves, nele foram apresentados muitos projetos para assegurar o desenvolvimento da arte cênica brasileira, quer como espetáculo, quer como literatura.

Congreve, William (1670-1729). Dramaturgo inglês, principal expoente da Restauração no seu país, mestre da comédia de costumes, conhecedor profundo da psicologia feminina. Iniciou-se no teatro com a comédia *O solteirão* (1693), tornando-se um dos dramaturgos mais importantes de sua época no seu país. Suas peças ainda são largamente procuradas nos dias atuais e entre elas estão *Amor por amor* (1695), *A noiva enlutada* (1697), *Assim vai o mundo* (1700).

conjunto. A totalidade dos atores de um espetáculo; companhia; elenco.

Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris. Criado por Napoleão em 1808 e reorganizado pelo Decreto de Moscou de 15 de outubro de 1812, é o único estabelecimento no ensino de arte dramática na França a conquistar a categoria de *superior*, o que aconteceu em 1868. Nele, os alunos completam a sua formação profissional de ator, ao mesmo tempo em que adquirem uma formação geral, de nível universitário. A maioria dos grandes nomes do teatro francês passou por esse Conservatório.

contato. Habilidade e técnica desenvolvida pelo ator de qualquer escola, modelo ou tendência dramática, para se manter permanentemente integrado ao espetáculo, de modo que possa reagir convincentemente e de forma eficaz como elo de uma cadeia que não pode se romper, sob pena de o espetáculo se fragmentar.

contracena. 1. Ato de contracenar. **2.** Ação desenvolvida permanentemente por um intérprete, para mantê-lo integrado à cena, quer seja numa cena principal, quer seja numa cena secundária. **3.** Marcação complementar ou diálogo fingido que se

desenvolve paralelamente à cena principal.

contracenar. 1. Ação e reação de um ator ou grupo de atores, enquanto outro conduz a cena principal, com o objetivo de manter a continuidade dramática. **2.** Ação ou diálogo secundário entre dois ou mais intérpretes, paralelo à ação principal **3.** Cena simulada; cena muda de um ator, fisionômica ou expressiva, em relação ao que escuta ou lhe está no pensamento; ato de um intérprete escutar seu oponente sem interferir com falas; fingir que dialoga enquanto os demais atores falam e agem. **4.** Marcação complementar ou diálogo fingido que se desenvolve paralelamente à ação principal; corresponde ao subtexto.

contralto. 1. A voz feminina de registro mais grave. **2.** Cantora que possui esse timbre de voz.

contrapeso. Peso usado com o fim de equilibrar objetos muito pesados, suspensos ao urdimento; lingada.

contra-regra. 1. Profissional encarregado, a partir do projeto do espetáculo, de prover o cenário, a cena e os intérpretes, o material necessário para o perfeito desenvolvimento do espetáculo. É ao contra-regra, seguindo o plano preestabelecido pela direção do espetáculo e de sua própria iniciativa, que compete providenciar todo o material, tanto de apoio, como de uso da cena e dos atores, incluindo a decoração de cena, com tudo o que for necessário para caracterizar o ambiente – móveis, peças decorativas e outros adereços adequados para a perfeita realização da trama prevista pelo texto. São também de sua responsabilidade as entradas dos intérpretes em cena, ao longo do espetáculo, momento em que deve lembrar ao ator a primeira fala da cena. Cabe a ele, no caso de não haver um sonoplasta especial, a produção dos efeitos sonoros, ruídos internos e a disciplina do palco e das coxias nas horas do espetáculo. **2.** Roteiro escrito, onde estão anotadas todas as disposições dos móveis na cena, os adereços indispensáveis à representação, inclusive as entradas dos atores.

contra-regragem. O conjunto das ações do contra-regra.

contra-reguladores. Designação de todos os demais reguladores que sucedem ao primeiro e vão fechando a cena em perspectiva. Serve, inclusive, para convencionar mais ao fundo do palco uma segunda ou terceira boca de cena, deixando o primeiro plano livre para ações específicas.

contrato. Documento firmado entre o artista e uma empresa, para a prestação de serviço, no qual figuram todos os direitos e deveres de ambas as partes. Mesmo que os dados constantes desse contrato já estejam previstos na legislação que regulamenta a profissão de artistas e técnicos em espetáculos e diversões, itens novos, de acordo com as partes, podem ser incluídos.

convenção. Qualquer dos processos de encenação consagrados pelo uso: um gesto característico, uma impostação de voz, o uso de um determinado efeito de luz, a movimentação dos atores em cena, com a finalidade de tornar funcional e convincente para a platéia o desenvolvimento do espetáculo. As convenções têm variado ao longo dos tempos e da História do Espetáculo.

convencer. O ato ou virtude de ser convincente em cena; a qualidade de um espetáculo bem concebido, na sua linha geral.

convidado(a). Ator ou atriz de grande talento ou, sobretudo, habilidade para compor determinados tipos, "convidado(a)" especialmente para participar de um espetáculo. A prática chegou a virar moda, sobretudo nos chamados espetáculos em benefício, quando esse profissional virava chamariz para o público.

convite. Ingresso distribuído gratuitamente pela empresa teatral a críticos e pessoas amigas da empresa; ingresso de favor.

coordenadas. Linhas imaginárias que dividem o palco em zonas, para facilitar a distribuição das massas, nas cenas de multidão e de orientação técnica para arrumação dos cenários.

Copeau, Jacques (1879-1949). Escritor, ator, diretor e crítico teatral, um dos fundadores da *Nouvelle Revue Française* (1912), criador e diretor do *Vieux-Colombier* (Paris, 1913), responsável por inúmeras renovações estéticas, entre as quais o despojamento da cena teatral, assoberbada de elementos estranhos à ação dramática. Sua proposta de renovação da técnica teatral foi uma forma de rebeldia contra a tradição realista segundo o modelo vigente, servil às rubricas dos textos de Ibsen* e Tchekhov*, os dramaturgos em moda, na sua época. Com o *Vieux-Colombier*, combateu a mesmice que estava comprometendo a arte dramática, reduzida então a simples comércio do entretenimento, distanciada de qualquer autenticidade humana e a serviço de uma sociedade furiosamente preocupada em colher os frutos de uma infindável *Belle Époque*. Adaptou para o teatro o romance *Os irmãos Karamazov,* de Dostoievski, e fez encenações históricas de Shakespeare*, Merimée (1803-1870), Vidrac. Convidado para assumir a função de diretor teatral da *Comédie Française* em 1936, tornou-se seu diretor geral a partir de 1940.

copião. Cópia integral do texto da peça ou do roteiro do espetáculo, onde estão anotadas todas as marcações e outras peculiaridades cênicas, como marcação de luz e som, para uso do diretor, do contra-regra e, quando for o caso, do ponto.

corda. Cabos de manilha, aço ou outro qualquer material flexível, usado para manter os cenários pendurados nas varandas, através do urdimento. Cada corda tem sua própria roldana ou gorne fixada ao urdimento, e trabalham sempre em

grupo de três, designadas pelos nomes de *curta, do meio* e *comprida*. ♦ **Corda comprida.** É a corda mais longa da manobra, sustentando a vara no lugar mais distante do ponto de amarração. ♦ **Corda curta.** É aquela que fica mais próxima do ponto de sustentação da manobra. É a menor das três. ♦ **Corda dramática.** Demonstração de sentimento, vigor e expressão no desempenho do papel, donde surgiu a expressão que já teve largo uso na linguagem de bastidores: *estar* ou *não estar nas suas cordas*, querendo significar que o/a intérprete teve ou não teve bom desempenho. ♦ **Corda do meio.** A corda que fica no centro do ponto de amarração da vara. ♦ **Cordas mortas.** Aquelas que suspendem os telões ao urdimento, normalmente dotadas de ganchos de ferro numa das pontas, prendendo-se a outra a uma orelha do telão; cordas falsas.

cordelinhos. Na ópera, personagem sem peso visível na trama e sem grande importância para o conteúdo, mas de grande efeito emocional junto ao espectador. Ficaram célebres tradicionais cordelinhos como as leiteiras, da *Boêmia*, de Puccini; o pastor do terceiro ato da *Tosca*, também de Puccini; o lanterneiro, de *Manon Lescaut*, ainda de Puccini.

coregia. Nome pelo qual eram conhecidos os recursos materiais fornecidos pelos cidadãos ricos, na Grécia, durante o Período Clássico, até os finais do século IV a. C., para a organização de um coro cômico, muito mais dispendioso que o coro trágico. A instituição da coregia manteve-se durante os séculos V e IV a. C., sendo abolida em 308, quando foi substituída por uma espécie de administração do Estado, confiada a um magistrado, o agonoteta, que dispunha de fundos públicos para esse fim.

corego. No antigo estado grego, o cidadão designado pelo arconte epônimo, ou arconte-rei, para escolher e selecionar os componentes do coro e diretores para a representação da tragédia, responsabilizando-se, inclusive, pelo pagamento dos salários e gratificações desse pessoal, além das despesas com montagem e vestuário: corrégio; *choregus*.

coreografia. 1. A arte da dança, obedecendo a regras e a um sistema constituído de figuras e expressões diversas, para registro dos movimentos a partir de um projeto técnico e estético elaborado por um profissional chamado coreógrafo. **2.** A técnica de conceber e compor a seqüência de movimentos e gestos de um bailado e fazer a respectiva notação. **3.** A arte de compor bailados. **4.** O conjunto de passos e figuras de um balé. – As notações dos passos da dança foi iniciada numa obra de Jehan Tabourot (1519/20-1595/96), *Orchésographie*, em 1588, e desenvolvida no sistema publicado em 1699 por Raoul Feuillet (c. 1660/75-c. 1730), seguindo-se as contribuições de Magny (1765) e Saint-Léon (1852). No século XX,

Rudolf von Laban (1879-1958) desenvolveu sua *Labanotation*.

coreográfico. Pertencente ou relativo à coreografia.

coreógrafo. Profissional especializado em dança e expressão corporal, que cria e coordena o movimento dos atores em cena, ou compõe e transcreve situações a partir de signos e sinais convencionais, ou executa bailados; anotador; autor de obras de coreografia.

coreologia. Termo importado da língua inglesa (*choreology*) para identificar o registro escrito dos passos de um balé.

coreu. Cântico acompanhado de danças dramáticas e de música de flautas e crótalos.

coreuta(s). 1. No antigo teatro grego, as personagens introduzidas na cena com a função de dialogar com os participantes do coro. **2.** Cada um dos membros do coro.

córico. Os versos cantados pelo coro grego nas peças teatrais: do grego *chorikós* – do latim *choricu*.

corifeu. 1. Mestre do coro na antiga tragédia grega, exercendo a função de principal representante do povo e de intermediário entre os coreutas e as personagens principais; o chefe do coro; o narrador. **2.** Poeta e cantor imaginoso e eloqüente que contava as cenas da vida dos deuses.

corista. 1. Mulher, geralmente jovem e bonita, que figura em musicais, revistas, variedades, dançando ou simplesmente fazendo figuração para compor o cenário e enfeitar a cena. **2.** Aquela ou aquele que participa de um coro.

Corneille, Pierre (1606-1684). Dramaturgo francês que, ao lado de Jean Racine*, foi a maior figura do classicismo no seu país. De 1629 até 1636, quando escreveu *A ilusão cômica*, dedicou-se principalmente à comédia e participou do Grupo dos Cinco, que trabalhava sob a proteção do cardeal Richelieu. Seus heróis caracterizam-se por enfrentar situações excepcionais e triunfar sobre o destino. O sucesso de sua primeira tragédia, *Medéia*, confirmado pelo triunfo de *Cid*, mudou o rumo de sua carreira. Esta peça, inclusive, acirrou os debates acerca dos princípios fundamentais do teatro clássico, pois, apesar de o autor respeitar externamente todas as regras da escola – unidade de tempo, espaço e ação –, os cinco atos do drama estão repletos de incidentes inesperados, como jamais havia ocorrido numa tragédia clássica. O enredo, com final feliz, originou grande discussão: de um lado, batiam-se os adeptos da verossimilhança, enquanto do outro, os defensores da manutenção das regras clássicas. A agitação foi tão grande que a Academia Francesa foi convocada para emitir opinião. A partir daí, Corneille atravessou momentos de depressão e fracasso. Entre suas obras, além de *Cid* (1637), destacam-se *Horace* e *Cinna* (1640), *Polyeucte* (1641), *A*

morte de Pompeu (1642/43) e *Nicomède* (1650/1).

coro. 1. Conjunto de atores que representavam o povo no teatro clássico. **2.** Parte de uma obra dramática, declamada ou cantada por vários atores. – Na sua origem histórica, na tragédia e na comédia grega, o coro narrava ou comentava a ação, cantando ou declamando. Na sua forma organizada mais primitiva, formava um conjunto de quinze coreutas dirigidos pelo corifeu, competindo a eles apresentar ou comentar a ação dramática, declamar a parte lírica da obra, cantar e dançar. Os movimentos dos coros eram realizados na *orchestra*, espaço do edifício teatral especialmente reservado às suas evoluções.

coronel. No começo do século XX, homem rico e já idoso, normalmente proprietário de fazendas de gado, café ou cacau, membro da Guarda Nacional, que freqüentava a Corte durante as temporadas teatrais e ficava "arrastando asas" para as coristas, primeiras bailarinas e primadonas. Tornaram-se famosos, criaram escola de amantes eventuais e se transformaram em "tipos" para as comédias e revistas nacionais.

corpo de baile. Conjunto dos dançarinos, de ambos os sexos, ligados a uma casa de espetáculos ou companhia teatral.

corrales. Teatros públicos urbanos surgidos na Espanha entre os séculos XVI e XVII, nos quais era encenada principalmente a *comedia nueva*, gênero criado pelo dramaturgo Lope de Vega.* Funcionavam a céu aberto, localizados de preferência nas praças públicas ou nos pátios, alguns deles alugados pelas ordens religiosas. As janelas das casas em volta, quando altas, eram usadas para instalar o público economicamente privilegiado, enquanto as baixas serviam como camarotes. O pátio, correspondendo à platéia atual, era o lugar mais barato, reservado exclusivamente aos homens, denominados *mosqueteiros*, que assistiam o espetáculo em pé, como na grande maioria das casas de *shows* do final do século XX. As mulheres, por sua vez, ocupavam uma galeria alta, chamada *cazuela**, localizada no fundo da praça, de frente para o palco. Os cenários, neste modelo de local de espetáculo, eram os mais simples possíveis, e as mudanças dos locais da ação anunciadas pelos próprios atores ou *cômicos*. Os *corrales* podiam também ser montados com um estrado sob um toldo, a platéia protegida por outro toldo, ou então organizados sob a forma de uma construção tosca de madeira, na qual se sobrepunham balcão e camarotes, estes últimos denominados de galinheiros ou caçarolas; *corral*. Ficaram famosos os *corrales* de Madri, Valença, Sevilha, Barcelona e Granada; entre eles, pela sua importância histórica, o *Teatro de la Cruz* e *Teatro del Príncipe*, onde se apresentaram pela primeira vez peças de Lope de Vega*, Calderón de la Barca* e Tirso de Molina.*

corrediça. Tampa de madeira que recompõe o assoalho do palco após o uso de um alçapão; corrediça de alçapão.

corrégio. Cidadão de alguma posse, na Grécia antiga, responsável pela manutenção e despesa dos teatros; o mesmo que *corego*.

Correia, José Celso Martinez (1937-). Autor e diretor de teatro, fundador do *Teatro Oficina** de São Paulo, responsável por grandes momentos do teatro brasileiro nas décadas de 60 e começo dos anos 70, no século XX. Depois de estrear como autor, com as peças *Vento forte para papagaio subir* e *A incubadeira*, fundou o *Oficina* e logo em seguida o *Teatro de Arena**, responsáveis pela renovação cênica brasileira. Nos anos 60, assinou espetáculos tecnicamente revolucionários e de grande força dramática, destacando-se *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki (1868-1936), *Andorra*, de Max Frisch (1911-1991), *O rei da vela*, escrita em 1934 por Oswald de Andrade* e até então nunca encenada, com a qual realizou uma montagem inovadora, surpreendendo, em 1968, no Festival Internacional de Nancy, França; *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda (1944-), *Galileu Galilei* e *Na selva da cidade*, de Bertholt Brecht.* Em 1975, realizou em Moçambique, juntamente com Celso Lucas, o documentário cinematográfico *25*, sobre a independência daquele país.

correr (*um ensaio*). Expressão usada para identificar que o ensaio *passou* ou foi *deixado passar*, sem nenhuma interrupção.

corta. Ordem dada pelo diretor, durante os ensaios, para fazer com que uma ação, um diálogo, um gesto ou uma atitude sejam interrompidos, parando o ensaio para alguma correção.

cortar. Expressão usada em marcação para designar o ato de um intérprete atravessar a cena em qualquer sentido, no momento em que está havendo um diálogo ou um monólogo. O movimento pode ser feito de forma desastrosa, sem estar no projeto de marcação, ou estar previsto por antecipação; passar. ♦ **Cortar a figura. 1.** Ação de o ator gesticular de forma inadequada na frente do próprio corpo ou rosto. **2.** Postura de marcação defeituosa, que pode levar um intérprete a encobrir de forma inconveniente a figura de outro.

corte. Trecho de um texto retirado da obra. O corte pode ser feito pela ação da censura ou por conveniência pessoal do encenador, adaptador ou tradutor.

cortina. 1. Cena curta, representada nos entreatos da revista musical, normalmente na ribalta ou na frente de uma "cortina de efeito", com a finalidade de cobrir o tempo necessário para a mudança de cenários, enquanto o pano de boca permanece fechado. **2.** Entenda-se também como sendo a empanada colocada normalmente à altura do

proscênio, entre a ribalta e o palco, para encobrir da vista do espectador o ambiente em que a ação da peça transcorrerá, antes do espetáculo começar e entre os atos. ♦ **Cortina d'água.** Lâmina de água que se faz descer por fora das janelas e portas de um cenário para dar a impressão de chuva, no exterior. ♦ **Cortina alemã.** Cortina inteiriça, presa, na parte superior, a uma barra horizontal móvel que sobe e desce verticalmente. ♦ **Cortina de arlequim.** Cortina que corre logo em seguida ao pano de boca, independente do cenário e usada para ocultar a cena, nas mudanças dos quadros. Diz-se "de arlequim", porque é armada no primeiro enquadramento, espaço reservado pela tradição para as entradas das personagens, na *Commedia dell'Arte*; cortina de corte. ♦ **Cortina de ar livre.** Cortina de tecido azul pálido, usada em substituição ao ciclorama, buscando dar a impressão de que a cena transcorre ao ar-livre; cortina de céu. ♦ **Cortina de boca.** O mesmo que pano de boca. ♦ **Cortina à polichinelo.** Pano de boca que é aberto usando-se o recurso de enrolá-lo, a partir da base, sobre um rolo levantado por dois cordões. Este sistema é próprio para um teatro onde não existam urdimentos que possibilitem a abertura para as laterais, ou em que a altura da caixa é insuficiente para conter a cortina que sobe verticalmente. ♦ **Cortina de ferro.** Dispositivo mecânico, construído com placas de amianto e colocado em frente do pano de boca, de uso obrigatório até meados do século XX pelos teatros mais importantes do Ocidente, com o objetivo de proteger o público, no caso de incêndio na caixa do teatro, durante o espetáculo; cortina de segurança. ♦ **Cortina de fundo.** Outro nome dado ao grande e último telão, cujos desenhos completam o tema do cenário. ♦ **Cortina italiana.** Construída de duas partes e franzidas, levantadas verticalmente e ao mesmo tempo por um cordão atado no meio do debrum interior de cada uma. ♦ **Cortina lenta.** Abertura ou fechamento gradual do pano de boca, para que seja atingido determinado efeito cênico; pano lento. ♦ **Cortina de manobra.** Cortina leve, colocada logo atrás do pano de boca, descida quando há necessidade de uma troca rápida de cenário, sem que a ação se interrompa. Essa manobra é feita enquanto os atores passam a representar no proscênio. ♦ **Cortina rápida.** Abertura ou fechamento rápido do pano de boca. ♦ **Cortina de segurança.** Cortina de ferro.

cortineiro. Funcionário do teatro responsável pela movimentação das cortinas e panos de boca do espetáculo, função que também pode ser executada pelo contra-regra.

costume. Qualquer tipo de vestimenta usada pelo artista em cena; o mesmo que vestuário.

costureiro(a). Profissional responsável pela confecção das roupas e adereços pertinentes à sua área de

atuação, a partir dos modelos e projetos fornecidos pelo figurinista. Estes/estas profissionais podem também ajudar o elenco a se arrumar para entrar em cena na hora do espetáculo.

coturno. Calçado de solas grossas que os atores da tragédia grega usavam no Período Helenístico, para aumentar a estatura e deslocar o centro de gravidade de seu corpo. Modificava o andar natural, acentuando o efeito de estranhamento produzido pela máscara. Daí deriva a expressão popular "*do alto do seu coturno*".

coxia. A parte interna do palco, situada nas laterais e no fundo da caixa do teatro, em volta da cena e do espaço da representação, por onde circulam técnicos e artistas no momento do espetáculo. Sempre mencionada no plural, *coxias*, fica oculta da vista do público pelos cenários e rompimentos; bastidores.

CPC. Sigla do Centro Popular de Cultura, movimento cultural criado pelo dramaturgo Oduvaldo Viana Filho*, o cineasta Leon Hirzsman (1937-1987) e o professor Carlos Estevam Martins. Nascido como órgão autônomo, ligou-se posteriormente à União Nacional de Estudantes, sem perder sua autonomia financeira e administrativa, tendo atuação efetiva de dezembro de 1961 a março de 1964. Com sede na cidade do Rio de Janeiro, a entidade congregava dramaturgos, artistas de teatro, músicos, cineastas, artistas plásticos, escritores, estudantes e suas lideranças, todos que se interessassem pela reformulação da cultura popular, em oposição às expressões artístico-literárias vigentes. O teatro, que seria usado como arma em favor das grandes transformações sociais pregadas pela esquerda, foi o grande instrumento de mobilização de seus quadros. Para alcançar seus objetivos, foi montado um dinâmico esquema de atividades *Agitprop*, viabilizado através da encenação de esquetes circunstanciais feitas nos comícios, manifestações de rua, etc. No Nordeste, os CPCs usavam as técnicas teatrais nas suas campanhas de conscientização e catequese política das populações interioranas. O Centro estava com a inauguração de sua casa oficial marcada, que seria na sede da UNE, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, com a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, de Oduvaldo Viana Filho*, sob a direção de Nelson Xavier, quando o edifício foi queimado pela organização fascista Comando de Caça aos Comunistas, o famigerado CCC, no dia 1º de abril de 1964.

Craig, Edward **Gordon** (1872-1966). Cenógrafo, encenador e teórico inglês, defensor do princípio de um teatro como "rito religioso, obra de arte absoluta para ser assistida de longe pelo espectador". Admirador dos simbolistas, considerava o naturalismo uma arte desqualificada, mera reprodução da vida, sem nenhum valor artístico. Interessando-se vivamente pela revolução cenográfica promovida por Adolph

Appia*, tornou-se um dos mais importantes inovadores da encenação teatral do século XX. E como considerava a arte teatral essencialmente visual, admitia que a mesma deveria atingir os sentidos do espectador, especialmente a visão. No seu entender, o diretor teria que ser um criador completo, responsável por todos os aspectos do espetáculo, desde a orientação dos atores até a criação do cenário e do projeto de iluminação. Simplicidade e estilização foram a base de seu trabalho. Opondo-se ao realismo, concebeu cenários em que a natureza e as coisas seriam apenas sugeridas através de formas abstratas. Priorizando a verticalidade, criou a moderna cenografia para revelar o universo e pregou que, para ser arte, o teatro teria que ser uma revelação envolvida de simplicidade. *A arte do teatro* é obra fundamental de Craig.

crepe. Material sintético ou natural, adquirido normalmente sob a forma de tranças, próprio para a confecção de barbas, bigodes, cabeleiras ou qualquer tipo de apliques e postiços.

criar. Compor e representar pela primeira vez uma determinada personagem; inventar no palco a personagem imaginada pelo dramaturgo.

crise. O mesmo que clímax.

crítica. Gênero literário ou jornalístico que consiste no estudo e na avaliação de uma obra de arte segundo princípios e convenções estabelecidos entre lingüistas, semiólogos e teóricos da literatura. Essa análise e julgamento estéticos, que levam ao exame detalhado da obra – artística/literária – visam estabelecer, na medida da lógica, uma verdade e uma autenticidade do objeto em estudo. A crítica teatral data possivelmente de 3000 a. C., quando o ator egípcio I-Kher-Nefert teceu comentários sobre sua atuação em uma peça a respeito de Osíris. A construção de uma teoria crítica só aparece no século IV a. C., na Grécia, com Aristóteles* (*Poética)*, em que estão fixados os elementos necessários para que a tragédia seja considerada um gênero artístico: pensamento, fábula, caráter, linguagem, melodia e encenação. A partir de então, foram estabelecidos grandes princípios genéricos, desde Horácio (65-8 a. C.) e Quintiliano, até os mais recentes teóricos.

cromóide. Gelatina de cor que se adapta a um projetor, para colorir o feixe de luz.

croque. Vara longa provida de gancho numa das extremidades, para puxar manobras e objetos.

Crueldade (*Teatro da*). V. *Teatro.*

cruzar. Ação de um ator, de *passar* sobre a cena; movimento do ator, em cena, modificando tecnicamente as posições dos que estão em cena. O termo é sempre aplicado, no jargão do palco, para marcar o deslocamento do ator em qualquer sentido – para cima ou para baixo, para um lado ou para outro.

cumprimentar. O gesto do ator junto ao proscênio, sozinho ou com todo o elenco, para agradecer os aplausos.

cunha (*casa a*). Platéia com todos os lugares ocupados e espectadores em pé pelas laterais e outras passagens de circulação da sala; lotação esgotada.

cúpula. Parede ou dispositivo no fundo do palco, em forma de ¼ da esfera, onde se produzem efeitos especiais de iluminação. É um dispositivo que pode ser substituído com grandes vantagens pelo ciclorama. ♦ **Cúpula de Fortuny.** Armação em forma de abóbada, cobrindo toda a cena. Sua criação se deve ao pintor espanhol Mariano Fortuny (1838-1874). Quando fortemente iluminada, dá a idéia de infinito, substituindo com grandes vantagens o uso pouco convincente das bambolinas de céu. Parecida com os cicloramas, tem, contudo, duas vezes mais o tamanho destes. Os cenários são normalmente montados sob essa armação. ♦ **Cúpula do ponto.** O mesmo que concha.

curatores ludorum. Na Roma Antiga, os funcionários públicos que exerciam a superintendência dos divertimentos públicos, forma embrionária dos atuais ministérios, secretarias e fundações de Cultura. Através deles eram feitos os contratos dos espetáculos teatrais

curinga. Nome pelo qual o dramaturgo, encenador e teórico do teatro brasileiro Augusto Boal* denominou sua proposta de fazer com que um ator representasse vários papéis num mesmo espetáculo. O sistema foi posto em prática pela primeira vez pelo *Teatro de Arena* de São Paulo, em 1965, com a peça *Arena conta Zumbi*, escrita por Boal em parceria com Gianfrancesco Guarnieri* e música de Edu Lobo (1943-).

D

Dadaísmo. Movimento de vanguarda surgido em 1916, em Zurique, tendo como centro irradiador o Cabaré Voltaire. De tendência essencialmente anárquica, caracterizou-se pela revolta violenta contra os valores tradicionais do racionalismo do século XIX que desembocaram nos horrores da Guerra, dando ênfase ao irracional e ao absurdo, acentuando com exagero a importância do acaso na criação artística. O maior animador do movimento foi o romeno Tristan Tzara (1896-1916), juntamente com artistas e intelectuais como Louis Aragon (1897-1982), André Breton (1896-1966), Paul Eluard (1895-1952), Max Ernst (1891-1976), Oskar Kokochka (1886-1980), Hans Arp (1886-1966), entre outros. O primeiro texto deste movimento, de autoria do pintor Oscar Kokochka, foi *Sphinx und Strohmann* (1917). Mas é o texto teatral, *Le coeur à gas*, de Tristan Tzara, que os estudiosos consideram a melhor manifestação no gênero, desse período. Com vida curta, mas exercendo grande influência na história do pensamento humano, a manifestação do Dadaísmo, no teatro, foi expressiva na rebeldia da encenação.

***daikon*.** O mau ator, nos círculos do kabuki.* Corresponde ao tradicional canastrão do teatro brasileiro.

***Dalang*.** O ator responsável pela animação – fala e movimentos – dos bonecos de sombra, na ilha de Java. Além de artista e animador, essa pessoa pode ser também o sacerdote, pois em Java esse gênero de teatro tem caráter religioso. Ali, quase todas as casas, ricas ou pobres, têm sempre um lugar reservado para o *Dalang* instalar sua tela. Além das funções acima enumeradas, ele é também o filósofo, o poeta, o orador, o cantor, o regente de orquestra, o músico e o *metteur-en-scène*.

dama central. Personagem feminina que figurava quase que obrigatoriamente nos elencos da Alta Comédia*, na velha escola de representar do teatro brasileiro. Interpretava o que se convencionava classificar de *centro nobre* feminino, tipo considerado de difícil composição, requerendo, por parte da atriz que a representava, delicada sensibilidade. Costu-

mava-se situá-la na faixa etária entre os quarenta e quarenta e cinco anos, e eram normalmente as mães de família, as tias solteiras quarentonas e bem conservadas, as damas da alta sociedade, as senhoras, enfim.

dama-galã. Expressão tradicional, fora de uso, para identificar a atriz elegante de comprovada beleza clássica, com idade situada entre os vinte e cinco e trinta anos, especializada em personagens de caráter nobre, tipo obrigatório nos elencos da Alta Comédia.* A dama galã invariavelmente era vista como tal, até mesmo na sua vida privada.

dança. Arte de movimentar o corpo ritmicamente, em geral com acompanhamento musical. Pode ser ritual mágico ou religioso, espetáculo, ou simples divertimento comunitário. Entre os povos tribais, a crença na magia da dança encontrou expressão nas danças da chuva e da fertilidade, danças de exorcismo e ressurreição, danças preparatórias da caça e da pescaria. Nos países cristãos, as danças de origem pagã e profana associaram-se às festas religiosas, passando a fazer parte, em algumas comunidades, das próprias procissões litúrgicas. No Oriente, a dança é originariamente religiosa, havendo pouca tradição de dança social profana. O balé clássico teve suas origens nas danças da corte na Itália e na França, nos séculos XV e XVI. No século XIX, a valsa teve enorme popularidade, e com ela a dança popular atingiu o seu ápice. Os estilos de dança do século XX, ligados aos ritmos sincopados da música popular, tornaram-se cada vez mais livres e descontraídos, fazendo lembrar, às vezes, danças tribais. Uma inovação difundida tem sido a invenção intencional e a promoção comercial de estilos de dança.

Dança da Fecundidade. Entre os antigos gregos, dança ritual e dramática em honra a Dioniso*, deus dos ciclos vitais; dança fálica.

dança macabra. Gênero artístico surgido na Europa, no século XIV, em que era representado o julgamento das pessoas de todas as condições sociais, por seus pecados. Tinha início quando a Morte chamava os condenados, que eram conduzidos à cena, como esqueletos, e participavam de uma espécie de dança. Serviu de tema para pintores da época, como Hans Holbein, e compositores posteriores, como Franz Liszt e Camille Saint-Saëns; dança dos mortos.

Dançarino(a). Profissional que se submeteu a um curso regular de dança e que vive para esse gênero de arte; bailarino(a).

declamação. Forma tradicional de designar a arte ou o modo de uma pessoa dizer poesias. Aplicada ao teatro, é o ato de o intérprete dizer o seu papel.

declamar. Técnica de dizer um texto, que o ator adquire através de treinamento, crescendo ou diminuindo de intensidade a voz, destacando as sílabas em *staccato*, quando se fizer necessário, ou fundindo-as num só

jato (*legato*) de voz e fôlego, de acordo com a idéia a ser transmitida. Essa habilidade exige do declamador um perfeito controle na emissão da voz e da respiração, que o aproxima do processo de declamação.

degrees. Nos antigos teatros elisabetanos, os assentos comuns, dispostos em volta das salas, reservados aos espectadores. A peça, nesse modelo de sala, era representada em forma aberta, no centro da platéia, à moda arena.

deixa. A última palavra de uma fala, sinalizando a entrada ou interferência de outra personagem, quer falando, quer praticando uma ação física qualquer, dando continuidade à cena; gesto ou ruído previamente convencionado, indicando o início de uma nova ação dramática, que pode ser um movimento, uma fala, um bailado, ou até mesmo uma mutação de cenários e luzes; fala, gesto ou ruídos convencionados para a entrada de personagens, produção de sons, efeitos musicais ou especiais; deixa morta. ♦ **Deixa antecipada.** Deixa anterior à morta, que indica o instante para começar a ser preparada a fala de outra personagem ou uma ação nova, que pode ser o início de um gesto ou o armazenamento de ar, nos pulmões, para a emissão de um fala. ♦ **Deixa de execução.** Fala ou sinal convencionado que indica ao maquinista, contra-regra, técnico de luz ou som, o instante de executar determinado efeito ou ação, previstos para aquele determinado momento. ♦ **Deixa de preparação**. Palavra, ou grupo de palavras, convencionalmente escolhida (s) para servir de aviso para a deixa de execução.

desarmar. Retirar o cenário do palco.

descer. Movimento do intérprete ao se deslocar, no cenário, do fundo do palco – ou da cena – em direção à ribalta; ação de avançar para o proscênio. – As expressões *descer* e *subir* surgiram por volta de 1913, na França, onde os palcos eram inclinados, para facilitar a visão da platéia. Foram conservadas, mesmo depois da construção do *Théâtre des Champs-Elysées*, que tinha um palco nivelado horizontalmente. [Cf. *Subir*.]

desempenhar. representar: "O ator Fulano de Tal desempenha bem o seu papel".

desempenho. O mesmo que representação.

desenlace. Teoricamente, a parte da composição dramática, segundo os moldes tradicionais, que vem logo após a gradação. O objetivo do desenlace é evitar que o interesse se dissipe; desfecho; solução. O mesmo que catástase.

desenvolvimento. Segundo a teoria clássica da construção de um texto dramático, é a segunda etapa do entrecho, que vem logo após a exposição, já mais próxima ao clímax, e envolve todos os acontecimentos ocorridos na trama, desde a deflagração do conflito até o momento da crise; complicação.

desfecho. Em dramaturgia, o desenlace, a resolução do conflito. Trecho da trama em que o impasse provocado pelo confronto das forças em oposição é solucionado. O desfecho envolve o clímax e corresponde, na sua maior parte, a uma ação descendente. Pode ser seguido do epílogo; resolução.

desmontar. 1. Retirar de cena o espetáculo em cartaz; desencenar. **2.** Desarmar o cenário.

desvendamento (*ato de*). Expressão proposta pelo teórico e encenador polonês Jerzy Grotowski*, para identificar a técnica de atuação do intérprete, por ele desenvolvida com sua equipe do *Teatro-Laboratório de Wroclaw*. Com ela, Grotowski concentrava de forma radical o foco da representação na figura do intérprete, que se "transformava no seu próprio personagem, atuando diante do espectador, mas não especificamente para ele." Nessa condição, a personagem tradicional não teria mais razão de ser, servindo apenas de modelo e permitindo uma formalização decifrável do trabalho do ator.

Deterp. Marionetes russas que representam temas populares, numa forma ainda embrionária de espetáculo.

deus ex machina. Expressão fora de uso, indicava que "um deus iria aparecer mediante o emprego de um mecanismo". No antigo teatro greco-romano, ator que personificava um deus que era trazido à cena por meios mecânicos. Na tragédia grega, quando o enredo se tornava altamente complicado e insolúvel, os autores faziam descer ao palco a figura de um deus, que resolvia de pronto todas as complicações, usando seus artifícios sobrenaturais. Essa aparição fantástica era conseguida com o auxílio de um engenhoso mecanismo, o *theologeion*. Passou, mais tarde, a qualificar, de forma depreciativa, as soluções artificiosas propostas a um problema dramático ou cênico. Expressão latina fora de uso, querendo significar, literalmente, que *um deus [aparece] por meio de uma máquina*.

deuteragonista. O segundo ator das tragédias gregas clássicas, criado por Ésquilo, e responsável pela invenção do conflito.

diagonais. Faixas de pano pintadas conforme o cenário, penduradas ao urdimento. Servem para completar o cenário ou disfarçar algum defeito que aí se possa encontrar.

diálogo. 1. De um modo geral, é a forma de linguagem usada pelo dramaturgo, com um encadeamento próprio, objetivando revelar a personagem interpretada pelo ator, constituindo-se no elemento básico da ação dramática, que resta na troca verbal ou conversa entre duas ou mais personagens; elemento básico de qualquer peça de teatro que, teoricamente, supõe tensão, e presume que duas pessoas não estejam de acordo, gerando conflito. O diálogo teatral requer um encadeamento próprio para ser transmitido pelo ator, para

que a personagem possa ter vida. **2.** As falas das personagens. **3.** Todo o texto de uma peça de teatro em prosa, excluindo marcações, notas e observações.

***diánoia*.** Palavra grega que significa pensamento. A *diánoia* é uma das seis partes componentes da tragédia, juntamente com o enredo ou fábula, a personagem, a dicção, o espetáculo e a melopéia.

diazômata. Degraus dispostos em planos nas platéias dos teatros gregos, separados por galerias circulares.

dicção. Técnica de uso da voz, que permite ao ator dizer o seu texto com entendimento e clareza. Conforme a maneira de o ator emitir seu som (sua fala), a dicção pode ser bonita, feia, engraçada, ou truncada. Todo ator precisa de uma boa dicção, considerando-se que é a voz o instrumento de trabalho mais importante de um profissional do teatro. E a boa dicção só é conseguida com treino intensivo, através do qual o ator consegue dominar seu instrumento de trabalho com alta precisão; dição.

didascália. Entre os gregos antigos, instruções e indicações que o poeta (dramaturgo) incluía em seus textos para orientação dos atores, semelhantes às rubricas atuais, que podiam ser simples indicações de comportamento, forma de atuar em cena, e até mesmo crítica sobre a arte teatral.

didascálico. Na antiga Grécia, aquele que anotava, comentava ou criticava peças teatrais.

Diderot, Denis (1713-1784). Formulou uma teoria especial para o drama, através da qual devia-se entender esse gênero como uma espécie de tragédia, escrita em prosa, e que representava o homem em seu viver quotidiano, envolvido nas situações decorrentes de sua profissão ou de sua vida em família. Diderot é também autor do livro *Paradoxo sobre o comediante*, reflexões sobre estética teatral, escritas entre 1769/1777 (só publicadas em 1830), onde ele antecipa Bertholt Brecht* na concepção da Teoria do Distanciamento.* Ainda, segundo alguns, em seu livro *Discours de la poésie dramatique*, teria cunhado a expressão e formulado o esboço de uma teoria da quarta parede*, posteriormente divulgada por André Antoine.*

dionisíaco. Relativo a Dioniso.*

Dionísias. Festas da Antigüidade grega, em homenagem a Dioniso.* Eram celebradas por toda a Grécia e, segundo o caráter específico e objetivo de cada uma delas, de comemorar determinado acontecimento civil do calendário social e cultural, tomava nomes específicos. Destacaram-se, entre elas, as Antestérias, em que era provado o vinho novo; as Oscoforias, que acompanhavam a colheita; as Pequenas Dionísias ou Dionísias Campestres, após a vindima, em dezembro; as Grandes Dionísias, celebradas em março e na zona urbana, que tinham caráter artístico, com cantos, danças e representações de cenas da vida de

Dioniso*. Das Grandes Dionísias originaram-se a tragédia e a comédia.

Dioniso. Na mitologia dos gregos, o deus de Nisa, antiga cidade grega situada no Parnaso, filho de Zeus e Sêmele, de cujo ritual em sua honra nasceu o teatro grego. Deus dos instintos e da natureza, do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade, sua personalidade parece ser o resultado da fusão de um deus grego, do vinho e dos vinhedos, com um deus trácio. Seus adoradores realizavam rituais acompanhados de sacrifícios, em princípio humanos ("este é o meu corpo; comei. Este é o meu sangue; bebei"), posteriormente com animais, sobretudo bodes (*tragós,* em grego, donde *tragédia*) e muito vinho, evidentemente. Do cortejo ritual figuravam os sátiros, os silenos, Pã, Príapo e as bacantes. Diante do *tragós,* o corifeu entoava cânticos em louvor, apoiado pelos dançarinos e pelos coreutas, surgindo desse grupo ritual, o coro. Segundo a lenda, Dioniso* morre sempre no outono e ressuscita na primavera: simboliza o teatro, no seu todo. Baco é a divindade que lhe corresponde, entre os latinos. V. *Teatro de Dioniso.*

direção. Toda a ação do profissional que produza a transformação do texto literário em espetáculo; ato ou ação de alguém dirigir um espetáculo.

direita. O lado direito do plano de cena, a partir do ponto de vista do ator. Esta convenção, *direita* ou *esquerda* da cena, segundo o ponto de vista do ator ou do espectador, varia entre a Europa e os Estados Unidos. Na América do Norte, a distinção é feita segundo o ponto de vista do espectador. Lá, quando o ator encontra no seu texto a rubrica de que determinada ação deva ser feita pela *direita* (ou pela *esquerda*), ele raciocina em termos de *esquerda* (ou *direita*) de quem está na platéia. Já na Europa, à *esquerda* ou à *direita* para o intérprete é a sua própria esquerda ou direita. Para facilitar e disciplinar marcações, arrumação da cena, construção dos cenários, os planos do placo estão divididos em *alto, médio e baixo, esquerdo, centro e direito.* Assim, para o diretor, cenógrafo, contra-regra, iluminador, e carpinteiros, existe uma *direita baixa,* que é a parte direita do palco próxima da ribalta, uma *esquerda média*, que é a parte central do palco, do lado esquerdo, etc.

direito autoral. Valor em dinheiro devido a um escritor pelo uso de sua obra literária, no que se refere à publicação gráfica, tradução, encenação teatral ou adaptação para qualquer outro meio de reprodução artística, mecânica ou não.

diretor. Aquele que dirige um espetáculo, figura que sofreu, através da história, transformação substancial, quer como função, quer como concepção teórica. O profissional ideal para assumir essa função seria aquele que tivesse uma refinada educação estética, um bom lastro de informação cultural, um razoável entendimento de psicologia e fosse, em última instância, um artista re-

quintado. Mas nada impede que ele seja apenas um esteta bem dotado, um intuitivo modelador de caracteres, ou apenas um iluminado. O trabalho desta categoria profissional, junto ao elenco, deve começar com a análise em busca da essência do texto e "desenvolve-se através da linha de ação contínua", como admite Konstantin Stanislavski.* A partir dessa etapa, o diretor se põe à procura da especificação da linha contínua para cada um dos papéis. Embora a função do diretor, como se conhece hoje, só tenha começado a se definir no último terço do século XIX, sua figura sempre existiu de forma latente, desde os trágicos gregos, na figura da pessoa responsável pela preparação do coro e dos intérpretes. Mas, até então, os atores se valiam apenas da intuição e do talento natural de cada um, procurando seguir o mais próximo possível as técnicas dos intérpretes que haviam inventado macetes, elaborado truques engenhosos, criado clichês, tornando-se desse modo famosos e respeitados. Foi André Antoine* que definiu a função do diretor, mostrando a necessidade de sua existência para os elencos, como coordenador de toda a ação do espetáculo e elemento padronizador da unidade cênica. Com André Antoine, a figura do diretor assume a responsabilidade integral da obra a ser realizada, que pode ser desde a escolha do texto a ser encenado, a seleção dos atores a interpretá-lo, e até mesmo do público a que se destina o espetáculo; ensaiador; encenador; *metteur-en-scène*. ♦ **Diretor de cena.** Nas organizações administrativas mais complexas, pessoa que exerce função de apoio entre a direção da casa de espetáculos e o ensaiador, e é responsável por dirigir e administrar a *caixa do teatro,* zelando pela disciplina no palco e pelo andamento normal dos serviços. É a ele que compete estabelecer os horários de ensaios, redigir e assinar as tabelas de serviço, e se responsabilizar por toda a ação administrativa da *caixa*.

dirigir. Ação de transformar o texto teatral, enquanto literatura, em termos de espetáculo, estabelecendo toda a ação de uma peça; atuar como diretor.

disfarce. Forma teatral, de caráter semidramático, que antecedeu a *mascarada* na Inglaterra. Consistia de um desfile de cortesãos diante do rei, usando trajes e máscaras extravagantes. O ato envolvia música, dança, oferta de presentes, e culminava com uma festa.

disparate. Gênero já fora de uso, com extensão máxima equivalente a um ato normal, poucas personagens e temática totalmente ilógica. Possivelmente alguns textos do chamado Teatro do Absurdo*, principalmente os de autoria do francês Eugène Ionesco* e do brasileiro Qorpo Santo*, talvez pudessem ser, inadvertidamente, associados a esse gênero por parte de pessoas despreocupadas na avaliação do valor literário do texto de suas peças.

dispositivo cênico. Expressão para identificar o projeto cenográfico a partir da década de 60, quando passaram a ser usados espaços alternativos para a encenação de espetáculos.

distanciamento. Técnica antiga que o dramaturgo e teórico alemão Bertholt Brecht* teve a habilidade de rever e revestir com uma proposta estético-política contemporânea. Consiste em levar o ator a conviver com sua personagem, sem necessidade de sofrer a tortura de "encarná-la", sacrificando, conseqüentemente, sua própria personalidade. Com esta pedagogia da representação, Brecht rebelava-se contra a concepção aristotélica da catarse, de origem religiosa, que levava o público a uma comunhão emocional com a representação e, sobretudo, contra o método desenvolvido pelo teórico russo Konstantin Stanislavski*, que defendia o princípio da fusão do ator com sua personagem. Com o *distanciamento*, ou *efeito de estranhamento*, enquanto ocorria o afastamento ator-personagem, a platéia, por sua vez, não mais se abandonaria à magia hipnótica da cena, conservando-se desperta, fria e vigilante, para melhor perceber a intenção das propostas do dramaturgo; do alemão *Verfremdungseffekt*; efeito em *v.* V. *Alienação.*

distribuição. Divisão dos papéis de um texto teatral entre os membros do elenco, a partir de critérios como talento dos intérpretes para determinados tipos, adequação do físico do intérprete para determinado papel etc., critérios que mudaram através da História. Nos velhos elencos estáveis, por exemplo, onde normalmente um ator ou atriz de talento ou de posses financeiras era o dono(a) da companhia, os papéis de destaque, obviamente, ficavam sob sua responsabilidade, pelo que usavam o critérios natural de só selecionar textos que melhor se adaptassem ao gênero ou ao tipo de cada um. Na história do teatro brasileiro são exemplos típicos desse comportamento atores que marcaram época, como Jaime Costa (1897-1967), Procópio Ferreira*, Henriette Morineau (1907-1990), Dulcina de Morais (1911-1996), Dercy Gonçalves (1908-), que só encenavam textos onde houvesse papéis de destaque adaptáveis aos seus *tipos* genéricos. O *Teatro Brasileiro de Comédia – TBC**, o *Oficina** conseguiram romper com esse critério, política também adotada pelo *Teatro de Estudante do Brasil**, pelo *Tablado** e pelos bons elencos contemporâneos.

ditirambo. Gênero de canto coral de caráter religioso e acentuação lírica, com acompanhamento de flauta, envolvendo cerca de cinqüenta pessoas entre homens e crianças, que ocorria na Grécia antes do surgimento da tragédia, ligado, sobretudo, ao culto do deus Dioniso.* Originalmente este grupo cumpria seu ritual sem roupas especiais ou outro qualquer adorno. Só mais tarde, quando reaparece no drama satírico de tonalidade burlesca, é que, segundo a tradição, seus componentes surgiram

travestidos de sátiros, simbolizando os companheiros da Divindade protetora da semeadura e da colheita, desfilando, assim, em procissão, até o local do ritual. Durante a celebração, feita normalmente à noite e em caráter litúrgico, dançavam e cantavam, evocando episódios supostamente relativos à vida de Dioniso. Segundo a opinião mais corrente, desse coro cíclico do ditirambo teria se originado a tragédia ática, na qual os aspectos líricos passaram a ser função do coro. Segundo Suidas, o primeiro ditirambo literário foi escrito no ano 612, por Arion.

diva. A prima-dona do canto lírico, que monopoliza a simpatia do público. Embora raro e de uso mais debochativo, pode-se empregar a palavra no masculino, *divo*.

divertissement. Palavra de origem francesa, para caracterizar o bailado com poucas figuras e sem um enredo profundo.

***Dossennus*.** Personagem típico das *Fabulae Atellanae**, cuja característica principal é ter uma gulodice insaciável, ser manhoso e viver eternamente à custa do próximo. É normalmente mostrado com uma proeminente corcunda.

domínio público. Espaço de tempo que o texto dramático leva, a partir da morte de seu autor e de seu último herdeiro, para que possa ser usado por qualquer encenador, independendo de uma solicitação formal antecipada e obrigações com pagamento de direitos autorais. Disciplinado por convenções internacionais, contudo, o direito autoral tem legislação própria que varia de país para país, bem como o período de carência dos textos. No Brasil, são de cinqüenta anos após a morte do autor, seus colaboradores ou herdeiros.

Dominus gregis. Cidadão romano pago pelo Estado para organizar os espetáculos públicos.

Doutor (*O*). Máscara da *Commedia dell'Arte* surgida no século XVIII, que representa o lado intelectual da classe média, podendo ser um advogado ou um médico. Cabotino, usando termos e expressões latinas no meio de sua fala, pronunciando palavras empoladas e incompreensíveis para impressionar os ignorantes, traja-se normalmente de negro e é o aliado natural de Pantaleão, outra máscara célebre de sua época. Aparece com nomes diferentes; entre eles, Doutor Balanção, doutor Lombardi, etc.

drama. Designação genérica da composição literária dialogada; a peça teatral, em que o cômico e o trágico se misturam; o gênero teatral por excelência. – Na classificação dos gêneros, é a manifestação dramática entre a tragédia e a comédia, na qual se mesclam o alegre e o triste, o cômico ao trágico. Surgindo na Inglaterra no século XVII, seu embrião está no romance. Ao se definir como gênero específico, o drama tinha substituído a dureza do classicismo por uma intensa piedade pelos sofredores e infelizes, atendendo a dois

imperativos da época: valorização da classe média e difusão da idéia de que o homem nasce bom. Sendo basicamente uma reação estética à tragédia clássica, em cinco atos e em versos, atingiu também a estrutura da linguagem, substituindo a poesia pela prosa e ganhando várias designações, dependendo da forma como tratava o tema proposto: ♦ **Drama de biblioteca.** Peça literária escrita sob forma teatral, recheada de algum valor artístico, teoricamente imprópria para o palco, mas agradando à leitura, pois desperta o prazer estético. São exemplos dessa classificação, *Manfredo*, de Byron, *Os Cenci*, de Shelley. Do inglês *closet dramas*; drama de gabinete. ♦ **Drama de casaca.** Com este nome, ficaram conhecidas, no Brasil, a partir de 1885, as peças ligadas à experiência realista e que sempre giravam em torno do debate de questões sociais da atualidade. Faziam proselitismo da família como célula da sociedade burguesa, defendendo a moral e os bons costumes, a necessidade de a família se resguardar de qualquer ato vil e as donzelas se conservarem virgens até a hora do casamento. Nessa questão, o tema que mais apaixonava os autores filiados ao gênero era o da "mulher decadente", e o gênero não admitia perdão a quem desse "um mau passo", sobretudo a mulher, condenando irremediavelmente a prostituta ao "vale de lágrimas". *Dramas de casaca*, porque os atores apareciam invariavelmente vestidos "à moderna", sem as roupas a caráter das peças históricas e de época, comuns no período, e as casacas eram o *dernier cri* da moda no Rio de Janeiro de então. *Asas de um anjo, História de uma moça rica, Expiação*, foram peças de grande bilheteria no seu aparecimento histórico. ♦ **Drama-documentário.** Originado na Alemanha nos anos 50, consiste na dramatização de eventos sociais e políticos, envolvendo questões de culpa e responsabilidade registradas na história cultural da humanidade. Os principais expoentes desse gênero são Heinar Kipphardt (1922-1982) e Rolf Hochhuth (1931-), na Alemanha. O mais significativo espetáculo no gênero, contudo, foi feito nos Estados Unidos, em 1966, com a peça *US*, sobre a guerra do Vietnam, criado e dirigido por Peter Brook.* ♦ **Drama histórico.** Gênero desaparecido, era uma espécie de epopéia teatral de grande aparato e alta suntuosidade. Exigia de autores, encenadores e intérpretes técnica aprimorada, primando pela "reconstituição fiel" de tipos, ambientes e indumentárias, copiados com a maior fidelidade da história da cultura representada. Sustentava-se este gênero na ação tumultuosa, nos lances sensacionais e imprevistos, na movimentação de grande massa de comparsaria, na sublimidade épica dos diálogos, no final dos atos, em desfechos arrojados e vibrantes, reservando-se o último para a glorificação alegórica do herói principal. ♦ **Drama lacrimoso**. O melodrama. ♦ **Drama lírico.** Arte dramática na qual intervém o canto e a música; a ópera. ♦ **Drama litúrgico.** Desen-

volvendo-se a partir dos *tropos*, foi a primeira manifestação dramática do teatro medieval, florescendo entre os séculos IX e X, sob a forma de uma peça rudimentar. Constituído de cenas dialogadas, escritas originalmente em latim e posteriormente em língua vernácula, usava como tema o assunto dos ofícios litúrgicos. ♦ **Drama "de movimento**". Expressão pela qual, na Idade Média, eram denominados os autos, gênero em um ato, com indisfarçável caráter alegórico, que integravam as encenações cíclicas. A expressão foi criada para contrapor-se ao corrente "drama localizado". ♦ **Drama musical.** V. *Ópera.* ♦ **Drama sacro.** De caráter religioso e moral, concentrava-se nos temas que exploravam os vícios e as virtudes em luta pela posse da alma humana, tais como a Verdade, a Força, a Prudência, inspirando-se, *grosso modo,* nos episódios bíblicos ou na vida dos santos. V. *Mistérios*. ♦ **Drama satírico.** Originário de Flionte, ao noroeste do Peloponeso, é um dos quatro gêneros teatrais da antiga Grécia, cujas fontes estão nas máscaras populares, nos coros satíricos, poemas homéricos e lendas que tinham caráter cômico. Além de sua forma cômica, tinha caráter licencioso e era representado normalmente em seguida às trilogias trágicas, quando o coro era constituído de atores que interpretavam sátiros e provavelmente tinha a função de atrelar o espetáculo ao culto religioso. Foi levado para Atenas por Prátinas, no século V. ♦ **Drama semilitúrgico.** Gênero dramático que apareceu nos fins do século XI e princípios do XII, nos primórdios do teatro medieval. Caracteriza-se pelos textos redigidos em linguagem vulga,r em vez da latina, como os litúrgicos. ♦ **Drama sentimental.** Melodrama.

dramalhão. Texto dramático normalmente longo, com prólogos e epílogos, cheio de situações da mais alta dramaticidade, apelando normalmente para situações exacerbadas e piegas. Inspirado pelo romantismo dos primeiros momentos, o dramalhão teve seu grande momento na cena brasileira com o dramaturgo Dias Braga, que deixou textos antológicos como *O remorso vivo*, *O anjo da meia-noite*, entre dezenas.

dramática. A arte do teatro. A tensão que se estabelece entre o sujeito e o objeto, representada por personagens que agem dramaticamente diante de um público.

dramaticidade. Qualidade de ser dramático.

dramático. 1. Elemento da ação que implica na tensão, de *pathos* psicológico, num choque filosófico de antagonistas. Nesse elemento é que vamos flagrar a manifestação da luta entre o eu e o mundo, o sujeito e o objeto. O elemento dramático é expresso por meio das personagens encarnadas pelos atores, antagonistas que porfiam para atingir uma síntese. **2.** Personagem típico da classificação do "galã" numa determinada fase do teatro. Ocorria normalmente no gênero Alta Comédia* e era um tipo torturado pelo amor, podendo,

contudo, esta sua condição, partir de outras razões humanas, também poderosas. Apoiavam-se no "galã dramático" as grandes crises da peça.

***dramatis personae*.** Expressão latina, usada por um largo tempo na sua forma original, nos programas e catálogos dos espetáculos, para indicar as personagens e seus intérpretes: "as personagens do drama"; elenco.

dramatista. O dramaturgo; o autor do texto teatral.

dramatização. Ato ou efeito de dramatizar.

dramatizar. Dar a forma de drama; tornar dramático.

dramatologia. O mesmo que dramaturgia.

***Dramaturg*. 1.** Termo criado pelos alemães para designar a geração de encenadores formada por Max Reinhardt (1873-1940), Adolph Appia*, Gordon Craig*, Meyerhold*, que reelaboravam os textos dos dramaturgos, cortando ou acrescentando, para oferecer ao espectador um espetáculo mais pessoal a cada encenador. **2.** O diretor literário, em algumas companhias estáveis de teatro, cuja principal atividade é a seleção de textos e o trabalho junto aos dramaturgos, se necessário, para a revisão e adaptação de suas obras. **3.** Mais recentemente, o profissional bem dotado, que funciona como cérebro auxiliar do diretor, uma espécie de *alter ego* da teoria, que acompanha todo o processo e montagem, abastecendo atores e técnicos de informações literárias e teóricas sobre o texto e o caráter do espetáculo.

dramaturgia. A arte de compor peças de teatro.

Dramaturgia de Hamburgo. Coleção de artigos e críticas dramáticas publicados por Lessing (1729-1781), em 1768, contra o teatro clássico francês. Ao propor uma nova estética dramática, Lessing recomendava que voltassem a olhar para o teatro de Shakespeare*, que suportaria servir de modelo.

dramatúrgico. Referente à dramaturgia.

dramaturgo. O autor teatral; aquele que escreve peças de teatro.

drolls. Cenas vulgares extraídas de peças populares e representadas nas feiras inglesas durante a guerra civil de 1642, logo após a publicação do decreto dos Lordes e *Commons*, determinando "que enquanto aquelas tristes coisas e ignominiosos tempos de humilhações continuassem, os teatros públicos cessariam de funcionar". Os *drolls* tinham a mesma feição dos entremezes e foram a chama que manteve vivo o teatro na Inglaterra, nesse período; farsas, entremezes.

dueto. Na ópera, trecho de música para duas vozes.

Dullin, Charles (1885-1949). Ator e diretor de teatro francês, colaborador de Jacques Copeau* e depois de Jémier. Fundou em 1921 o *Teatro do Atelier*, onde renovou a interpreta-

ção dramática dos repertórios clássicos e modernos, adotando, também, a proposta de um teatro total*, conforme preconizado por Wagner*, conferindo pesos iguais ao diálogo, à idéia, à gesticulação, à mímica, ao colorido, à música e à movimentação. Foi diretor do *Teatro Sarah Bernhardt* (hoje *Théâtre de la Cité*).

Dumas, Alexandre (1802-1870). Dramaturgo francês que se notabilizou principalmente por sua vasta produção romanesca, publicada em folhetins. Pouco fiel à verdade histórica, mas muito hábil na construção dos diálogos e intrigas, foi mestre no gênero de aventuras. Como dramaturgo, começou com *Henrique III e sua Corte* (1829), considerado o primeiro drama romântico em prosa.

Dumas, Alexandre, dito **Dumas filho** (1824-1895). Filho natural do escritor francês Alexandre Dumas (1802-1870). Exímio conhecedor da construção dramática e um dos mais importantes artífices da chamada *pièce bien-faite*, modelo de drama muito popular no teatro francês da segunda metade do século XIX, é um dos mais bem sucedidos dramaturgos do Segundo Império. Produziu um teatro em que combateu com veemência os preconceitos em todos os níveis e defendeu com igual força os direitos da mulher e da criança. Seu grande sucesso foi *A dama das camélias*, originalmente um romance escrito em 1848, transformado posteriormente, por ele mesmo, em peça teatral (1852), que conta a história de uma cortesã que renuncia voluntariamente ao amor de um homem respeitável e morre tuberculosa. Inspirou a ópera *A traviata*, de Verdi.* O sucesso de *A dama das camélias* levou o autor a se dedicar a temas cada vez mais realistas, embora impregnados de idealismo romântico. Suas peças mais importantes: *A questão do dinheiro* (1857), *O filho natural* (1853), *O romance de uma mulher* e *Antonina* (1849), *O caso Clemenceau* (1866).

Duncan, Isadora (1878-1927). Bailarina norte-americana, responsável por importante revolução na dança como uma das pioneiras da dança expressionista, da análise científica do gesto e da capacidade de expressão do corpo humano. Opondo-se às normas do balé clássico, aparecia freqüentemente em cena de pés descalços, envolta por túnicas diáfanas. Sua carreira, iniciada na cidade de Nova York em 1897, conquistou o público alemão em 1902, quando fez uma récita em Berlim. Exibindo-se em 1905 em São Petersburgo, atraiu para seu estilo a atenção do coreógrafo Mikhail Fokine (1880-1942), criador de várias escolas de dança em Atenas, Berlim e nos Estados Unidos. Em 1921, a convite de Konstantin Stanislavski*, fundou uma escola na Rússia.

duo. O mesmo que dueto.

duração. Tempo em que um espetáculo leva com a cena aberta.

E

écart. Técnica de o bailarino levar o pé, de lado, ao realizar determinado passo em sua exibição. Quando o afastamento das pernas é exagerado, de forma que a parte posterior das coxas chegue a tocar o piso do palco, está acontecendo o *grand écart*.

éclogas. Diálogos dramáticos, de caráter religioso ou pastoril, que caracterizou as primeiras manifestações do teatro espanhol, criado por Juan del Encina.*

eclúclema. Elemento cenográfico usado no antigo teatro grego, que consistia de um estrado monumental armado sobre rodas, localizado ao fundo ou acima da cena que avançava ou descia para o centro da cena, revelando à platéia os acontecimentos trágicos e violentos, como assassinatos, suicídios, crimes bárbaros, que aconteciam no interior de um palácio, fora das vistas do público. Com esse artifício, os gregos admitiam poupar sua platéia de assistir as cenas de violência propostas pelo dramaturgo – apesar de expô-las, logo em seguida. Servia também para colocar em cena deuses e entidades divinas; *ekyclema.*

efeito. Recurso de caráter mecânico, usado pelo encenador, cenógrafo ou figurinista para destacar uma cena ou determinadas passagens do espetáculo. ♦ **Efeito brechtiano.** Jogo baseado no *efeito do distanciamento** (ou em *v*) proposto por Brecht*, pelo qual o público não deve se envolver emocionalmente na ação dramática, mas refletir sobre ela. ♦ **Efeito de fogo.** Efeito luminoso produzido no palco para dar ao espectador a impressão de incêndio. ♦ **Efeito de luz.** O resultado que a direção do espetáculo consegue, usando com adequação o equipamento de luz que dispõe, não só para iluminar o espetáculo e ressaltar detalhes do cenário, como para criar clima, ambientes e determinar os locais da ação. Uma boa iluminação associa cores e intensidade dos focos de luz para valorizar o cenário, adereços de cena, figurinos e a própria maquiagem dos atores. ♦ **Efeito de mar.** Efeito visual conseguido com o uso da coluna de mar. ♦ **Efeito de ondas.** Efeito de mar.

♦ **Efeito de som.** Efeito artificial de sons naturais, ou produção de sons não naturais, por meio de aparelhos sonoros acionados através de um quadro de efeitos. ♦ **Efeito em *v.*** Uma das várias expressões pela qual ficou conhecida a estética de representação da Teoria do Distanciamento* proposta pelo dramaturgo alemão Bertholt Brecht*, em oposição ao teatro da *emoção* e da *encarnação* aristotélico. Enquanto no teatro tradicional, sobretudo de origem religiosa, o ator tentava *viver* sua personagem, procurando levar o público a se *identificar* com o *herói*, para Brecht o que deveria ser feito era justamente a recusa à ilusão. O Efeito em *v* afasta ou tenta afastar a familiaridade platéia-personagem, impede ou tenta impedir qualquer forma de "comunhão", prazer passivo, suscitando uma atitude desperta e sobretudo crítica. Com ele, a ação torna-se insólita, nunca acontece como se realmente presente, mas "distanciada", à maneira de uma narração do tipo "era uma vez". O ator tem que "mostrar" sua personagem, não vivê-la. Ao propor essa nova organização das relações entre platéia e palco, Brecht desejava desenvolver duas artes: a arte do ator e a arte do espectador; do alemão *Verfremdungseffekt.* V. *Distanciamento*.

ekyclema. V. *Eclúclema.*

elenco. O conjunto de atores e atrizes, figurantes e técnicos que participam da montagem de um espetáculo.

eletricista. Técnico responsável pela execução das luzes de um espetáculo e instalações elétricas de um teatro. É o eletricista, orientado pelo iluminador, que coloca em posição de uso os efeitos de luz de um espetáculo.

elevador. Dispositivo mecânico que se movimenta verticalmente, acionado por meio de roldanas e contrapesos, usado para transportar figuras e objetos do porão para o palco ou deste para o porão, através dos alçapões embutidos nas quarteladas.

elo do entrecho. Expressão usada por Aristóteles* para identificar a gradação e o desenlace na urdidura da ação dramática.

em casa. Expressão de uso raro na linguagem de bastidores no teatro brasileiro, usada, contudo, por diretores e teóricos em outros países, para informar que o intérprete já está com o texto e a linha de sua personagem fielmente entendidos: "O ator já deve estar mais ou menos em casa, no papel".

embates. Sandálias usadas na comédia helênica e romana.

embólima. Espécie de canto coral, sem nenhuma ligação com a ação dramática, introduzido por Agaton* na tragédia ática.

emploi. Gênero de papel em que o intérprete não sentia dificuldade nenhuma de acertar o tom ideal de sua interpretação e nem precisava de uma caracterização específica para interpretá-lo. O termo está fora de uso.

***emplois*.** Palavra francesa para identificar o gênero ou o modelo típico da personagem que, no português, pode receber a qualificação específica de *galã, ingênua, o pai nobre, a dama galã, o tirano, o caricato*, etc.

empresário. Profissional que se encarrega de mediar o espetáculo junto ao público, transformando-o num negócio financeiro rentável. É quem viabiliza o projeto do espetáculo em termos econômicos e garante sua permanência em cartaz. Em algumas situações, chega a se confundir com o produtor.

encarnar (*um papel*). Ato ou ação de um/a intérprete "viver" emocionalmente e próximo à realidade, segundo o ideal aristotélico, a personagem criada pelo dramaturgo; dar vida a um papel; encarnar a personagem. Nesta concepção, em que não há uma técnica preestabelecida, em que o ator é a própria personagem, criador e criatura correm o risco de se atropelarem.

encenação. Realização do espetáculo. Resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma, que se completa com o ato de mostrar em cena, a uma platéia, determinado espetáculo. – A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador e o intérprete. Jacques Copeau* teorizou, dizendo: "Por encenação compreendemos o desempenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanado de um pensamento único, que concebe, governa e harmoniza".

encenador. Profissional com formação e informação adequadas para a realização técnica e estética do espetáculo. É aquele que define a linha artística do trabalho na direção do elenco, determinando sobre cenários, orientando figurinos, opinando sobre a iluminação, tendo, enfim, uma visão geral da obra a ser vista pelo público; sinônimo de diretor, é o artista que concebe o espetáculo como um todo, a partir de um texto dramático ou de outra proposta que possa prescindir do roteiro literário. Ensaiador; *metteur-en-scène*. – Como categoria profissional autônoma e área de atuação definida, a figura do encenador surgiu no começo do século, na França, com a criação do Cartel*, cujos diretores (Louis Jouvet*, Gaston Baty*, Charles Dullin* e Georges Pitoëff*) aos poucos foram ocupando a posição de grandes mestres do espetáculo de seu tempo. A História do Espetáculo registra, entre os mais significativos do primeiro momento, encenadores como Adolph Appia*, na Suíça, Erwin Piscator* e Max Reinhardt (1873-1940), na Alemanha, Konstantin Stanislavski* e Meyerhold*, na Rússia, Lee Strasberg*, nos Estados Unidos. No Brasil, mais recentemen-

te, profissionais do porte de Ziembinski (1908-1978), José Celso Martinez Correia*, Antunes Filho (1930-). Essa categoria profissional é a responsável, após a Segunda Guerra Mundial, pela renovação dos clássicos mundiais. V. *Diretor*.

encenar. Colocar em cena um espetáculo teatral; transformar o texto literário de uma peça (ou de qualquer outro gênero literário), com a ajuda de um elenco de atores, músicos, bailarinos, bonecos e técnicos, em espetáculo de teatro; preparar uma peça de teatro, um *show*, uma revista musical para mostrar num espaço de representação teatral.

enchente. Casa cheia; a platéia de um teatro lotada de espectadores.

encher. Ter a casa cheia.

Encina, Juan del (1469-1529). Dramaturgo e poeta espanhol, um dos pioneiros do teatro profano em seu país. Sua produção dramática, embora de inspiração religiosa, revela um espírito humanista ligado à Renascença. De sua produção teatral ou "representações", como ele as chamava, nas quais predomina o tema pastoril, merecem destaque: *Auto de Natal*, *Plácido e Vitoriano* e a écloga *Cristino e Febéia.*

enredo. A história de que o dramaturgo se serve, como ilustração e motivo, para dar forma ao esqueleto da ação dramática; a história contada e desenvolvida; os encadeamentos dos episódios conforme apareçam organizados na narrativa; intriga; trama. É a chave clássica da estrutura da peça.

ensaiador. Profissional responsável pela movimentação dos atores em cena, cuidando para que o espetáculo fique esteticamente bonito e compreensível para o público. No gênero teatral, é anterior ao advento da figura do *diretor*, cuja aparição mudou teoricamente sua área de ação, reduzindo-o apenas ao profissional dotado de um limitado poder de liderança, e cuja principal função ficou restrita aos cuidados com os aspectos mecânicos do espetáculo, aqueles realizados sem nenhuma função estética ou estilística. ♦ **Professor ensaiador.** Antes da criação dos cursos e das escolas de arte dramática, onde são ensinadas técnicas de expressão corporal, impostação de voz, interpretação, etc., aos pretendentes a intérprete, quem supria essa lacuna era normalmente um ator ou atriz experiente, dotado/a de algum talento e capacidade para transmitir informações, passando ao neófito não só a sua experiência, adquirida pelo método do "ensaio e erro" (inflexão de voz, expressões faciais, gesticulações, pausas, silêncios, clichês, etc.), como noções de nomenclatura da geografia do palco e do espaço cênico, "afinação" de cenários e luz, entre outros.

ensaiar. Harmonizar, a partir de uma proposta estética e técnica, a ação do elenco com as falas e os movimentos dramáticos sugeridos pelo texto literário.

ensaio. Treino metódico e sistemático feito com atores e técnicos, sob a orientação de um diretor teatral, vi-

sando à encenação de um espetáculo. Existem várias formas de organizar os ensaios, dependendo da formação, da origem ou da escola onde o profissional adquiriu seus conhecimentos. Duas são as normas clássicas mais usuais para conduzir um ensaio: uma delas é programar as várias cenas, em ordem arbitrária, para fazer que sejam ensaiadas juntas todas aquelas em que entrem as mesmas personagens; a outra, mais tradicional, é a de ensaiar ato por ato até que todo o elenco domine, sem atropelos, falas, deixas de ação e marcações. Para efeito de controle e disciplina, a experiência e a tradição recomendam dividir os ensaios em etapas, que vão: a) das preliminares, de mesa, quando os intérpretes, todos reunidos, ainda estão fazendo um reconhecimento geral do texto e das personagens que encarnarão, etapa em que é discutida a linha das personagens e a intenção geral do texto; b) ensaios básicos, quando as bases da ação vão sendo discutidas – marcações, objetivos, gesticulação, entonações, etc.; c) ensaio de velocidade; d) até o ensaio geral, do apronto final. Numa etapa mais adiantada do apronto do espetáculo, ainda são feitos ensaios como os seguintes: ♦ **Ensaio de apuro.** Em algum momento da história da direção, aquele em que o intérprete começava a se despir da própria personalidade para "integrar-se" na da personagem que ia representar. Admitiam os cultores da direção, desse período, ser a etapa em que o elenco começava a "interpretação fiel" da obra, devendo, para melhor proveito e rendimento do trabalho, ser feito dentro do respectivo cenário, com mobiliários nos seus devidos lugares, todos os intérpretes de posse de seus pertences, execução de ruídos, efeitos de luz, tudo, enfim. ♦ **Ensaio de cenário.** Realiza-se quando os atores são colocados pela primeira vez no cenário do espetáculo com os adereços de cena nos seus devidos lugares. ♦ **Ensaio corrido.** Ensaio feito com a movimentação das personagens/atores toda estabelecida, e ajustados os elementos da direção: serve para cronometrar o tempo do espetáculo e imprimir-lhe o ritmo desejado. ♦ **Ensaio de figurino.** Ensaio com o elenco trajando as roupas do espetáculo; também serve para os ajustes de iluminação e movimentação. ♦ **Ensaio geral.** Normalmente, é o último ensaio antes da estréia do espetáculo, em que é estabelecido o ritmo geral. Esse ensaio é basicamente um espetáculo experimental, com todos os elementos em funcionamento, momento em que são regulados e definidos todos os efeitos de luz, som, uma cena mais inusitada, permitindo um balanço antecipado do espetáculo. ♦ **Ensaio de junção.** Nos musicais, o momento em que o texto, a coreografia e a parte cantada se juntam na construção do todo único. ♦ **Ensaio de luz.** Ensaio com todas as luzes do espetáculo devidamente afinadas e em funcionamento. ♦ **Ensaio de marcação.** Etapa dos ensaios em que é definida a movimentação geral das personagens.

***ensemble*.** Palavra da língua francesa para designar, nas operetas, o trecho cantado por todo o elenco em cena, nos finais dos atos.

entrada. 1. Indicação da deixa e das primeiras palavras de uma fala. **2.** Princípio de um papel. **3.** Bilhete que dá direito ao ingresso na sala do espetáculo. ♦ **Entrada de favor.** Aquela que a empresa distribui aos jornalistas, pessoas amigas da companhia, familiares dos artistas e funcionários da casa de espetáculos.

entreato. 1. Intervalo entre os atos de uma peça. **2.** Pequena cena dramática ou musical, com as mesmas características do entremez, sendo um pouco mais sintético e enriquecido com alguns requintes literários, representada nos intervalos de uma peça principal.

entrecena. Intervalo entre duas cenas. Ação dramática desenvolvida nesse intervalo. V. *Entreato; Interlúdio; Intermédio.*

***entrechat*.** Salto que o/a bailarino/a executa, fazendo os pés se chocarem várias vezes no ar. Nijinsky (1889-1950), um dos maiores da história da dança clássica, chegou a fazer um *entrechat-dix*, dando a impressão que voava.

entrecho. O mesmo que enredo.

entremez. Forma arcaica de diálogos encenados, cuja origem remonta ao século XII. Era exibido nos festins palacianos ou festas públicas, e terminava sempre com um número musical e cantado. Sem perder sua característica de farsa burlesca e jocosa, de caráter popular ou palaciano, transformou-se, com o passar dos tempos, num pequeno texto próprio para ser representado entre os atos de uma peça mais longa. Famosos autores de entremezes foram Juan del Encina*, Cervantes*, Gil Vicente*, Lope de Rueda (c. 1510-c.1565) e Molière.*

entremezista. 1. Autor de entremezes. **2.** Ator que representa entremezes; farsante.

entrudo (*peças do dia de*). Cenas da vida comum, representadas na Alemanha durante o século XIV, intercaladas com práticas galhofeiras. Em alemão, *Fastmachtsspiel*.

Epicarmo de Castro (550-460 a. C.). Nascido em Siracusa, foi, historicamente, o primeiro autor grego a se projetar como comediógrafo. Antes dele, a comédia mais não reunia além de cantos licenciosos e episódios satíricos, sem unidade nem consistência. Epicarmo deu sentido de continuidade ao diálogo cômico, em substituição à fala solta que antes se praticava. De sua obra, perdida para a posteridade, conhecem-se trinta e cinco títulos. Inventor da Comédia – diz dele um epigrama de Teócrito. Platão considerou-o Rei dos Comediógrafos. Plauto*, tomando-o como modelo, tomou-lhe também temas e enredos por empréstimo.

épico (*teatro*). Segundo Aristóteles, a épica, ou epopéia, é a forma de composição literária que reúne uma grande quantidade de fábulas. A epopéia

surgiu como gênero puro, basicamente diverso da tragédia. A visão aristotélica do gênero resistiu ao tempo, até o aparecimento dos teóricos alemães Erwin Piscator* e Bertholt Brecht*, que, por volta de 1927, reformularam o conceito clássico do gênero, admitindo uma tentativa de conciliação entre os gêneros épico e dramático, que no conceito aristotélico se repeliam. O objetivo de Brecht ao reformular o conceito, e também ao se insurgir contra a teoria pura e simples de espaço-tempo-ação aristotélicos, foi o de levar o espectador a refletir, tomar consciência e atitudes diante dos problemas sociais e políticos de sua época. Segundo Brecht e Piscator, o teatro épico opõe-se à ilusão cênica da forma dramática convencional. De caráter científico-sociológico, essa nova forma dramática não quer ser somente um documento, uma denúncia, mas quer envolver o espectador na luta de classes. No épico, a partir da proposta de Brecht, a narrativa, agindo por meio de argumentos e não de sugestões, aguça o espírito crítico, ao invés de provocar o efeito ilusório. Opor-se à ilusão cênica é a questão fundamental da proposta restauradora brechtiana. Nela, o homem, como ser mutável, é estudado e pesquisado. As tensões são colocadas ao longo e não no fim, e cada cena é independente uma da outra. O narrador quase sempre se faz presente para orientar a ação; o caráter fictício do teatro é constantemente lembrado, e todos os elementos concorrem para provocar no espectador o *efeito de distanciamento**, pelo qual ele é levado a refletir, a fim de ser capaz de modificar uma situação real. Para Brecht, em síntese, *épico* significa narração. E, a partir desse princípio, o espectador é conservado a certa distância do episódio. Em lugar de se identificar com a personagem, ele a critica, reorganizando-se num indivíduo atuante, capaz de transformar a sociedade. O teatro épico proposto por Brecht/Piscator tem um cunho narrativo e didático, utilizando-se de uma série de recursos teatrais, como música, faixas, palavras de ordem, projeções cinematográficas, que comentam a ação e levam o espectador a refletir. Os cenários são estilizados e reduzidos ao indispensável. O conteúdo das canções é demonstrativo. O ator não incorpora a personagem, mas apresenta-a, guardando dela um respeitável distanciamento crítico; épica; teoria épica da representação.

epílogo. Discurso de encerramento de um texto dramático, sem nenhuma conexão com o enredo, dirigido ao público geralmente com finalidade moralista, ao modo dos sermões. Acessório abolido pelos dramaturgos modernos, sem nenhum prejuízo para o texto dramático.

episódio. Ação idêntica ligada à ação principal. Na tragédia e na comédia clássicas, cada uma das ações parciais do argumento dramático, mais ou menos equivalente aos atos do teatro moderno, entre as quais se intercalavam os cânticos e intervenções do coro.

Epistola ad Pisones. Nome "oficial" do que, a partir de Quintiliano (c. 30?-c. 100), passou a divulgar-se com o nome de *Arte poética* de Horácio. Trata-se, de fato, de uma carta versificada, de não mais que 476 hexâmetros dactílicos, escrita pelo poeta latino Quinto Horácio Flaco (65-8 a. C.), dedicada "aos Pisões", que eram, conforme se há de concluir pela cronologia, seu amigo Lúcio Pisão e os filhos deste. Apesar da aparente despretensão e do tom faceto em que foi redigida, a *Epistola ad Pisones* tornou-se uma espécie de manual para a preceitística clássica, confundindo-se e suplantando em prestígio a Aristóteles*, sobretudo porque o que se conhece da *Poética* aristotélica no Renascimento só chegou a circular, em latim, em 1498 (na tradução latina de Giorgio Valla), e em grego, em 1508 (na edição de Aldus Manutius). A parte que se dedica aos gêneros dramáticos (tragédia, comédia e drama satírico) de Grécia e Roma encontra-se entre os versos 153 e 294. Horácio discorre sobre os caracteres que podem aparecer nesses diferentes gêneros, e consagra a regra helenística de que uma peça teatral não deveria estender-se nem para mais nem para menos de cinco atos, assim como o número de atores não deveria passar de três (um quarto ator, se aparecesse, deveria permanecer mudo). Faz a apologia da verossimilhança, conforme Aristóteles, mas, ao contrário deste, admite o *deus ex machina*, nos casos de intervenção divina no desenlace dramático. Quanto ao coro, seu papel é como o de um ator a tomar parte no enredo. Assim também, a música não deve desgarrar-se do que seja central no drama. Um ligeiro esboço histórico refere os "inventores" do gênero: Téspis*, da tragédia, e Ésquilo*, introdutor da máscara, "ensinando a falar com grande eloqüência e a sobressair sobre o coturno". A esses gêneros sucedeu a comédia antiga, *non sine multa laude*, apesar de que, depois, "a liberdade degenerou em vício". O texto horaciano é um manifesto em prol do bom gosto e do senso de equilíbrio, pelo que não surpreende tenha agradado tanto aos artistas do classicismo renascentista.

epítase. Parte do poema dramático que se segue à *prótase** e antecede à *catástase*.* É aí que se desenvolvem os incidentes principais da intriga; epítese.

Escapino. Uma das mais importantes máscaras da *Commedia dell'Arte*, introduzida na dramaturgia francesa no século XVII, por Molière*, na comédia *Artimanhas de Escapino*. Representa o jovem astuto, matreiro, intrigante, que às vezes desempenha a função de criado ladino; o mesmo *Scaramouche*; *Scaramuccio.*

Escaramuccio, Tibério Fiorilli, dito (1606-1694). Ator italiano, criador de uma personagem para o teatro italiano de Paris, misto de palhaço e Arlequim, ganhando grande popularidade entre o público com o nome de *Scaramouche*.

Escaramuche. Personagem da comédia italiana*, misto de palhaço com o Arlequim; *Scaramuccio*.

escora. Peça de madeira ou de metal usada para sustentar e fixar ao piso do palco trainéis e cenários; escoras de palco; apoio.

escotilha. Pequena área do assoalho do palco, vinda de baixo, sobre a qual se monta uma plataforma de aparição. Diferente do alçapão, dispõe de dois montantes verticais, as almas, que se deslocam ao longo de duas guias, ou encaixes.

escrita cênica. O "texto" escrito pelo encenador ao longo do seu trabalho de direção, a partir da sugestão literária do dramaturgo, em que ele, o encenador, vai colocando sua concepção cênica, que acaba se transformando num texto técnico de ricas informações para pesquisadores; todos os passos da direção na construção do espetáculo; as relações, vistas pelo encenador, que unem texto e encenação, e o sentido que irá adquirir a obra em contato com o palco, através da intervenção dos atores, diante de um público dado e em circunstâncias históricas e sociais determinadas.

esfriar. Diz-se do espetáculo quando o entusiasmo do elenco, por qualquer motivo, desaparece. Pode acontecer com apenas um elemento do elenco.

espaço (*cênico*)**.** Área ocupada pela representação de um espetáculo teatral, não necessariamente restrita a um palco; local onde o/a ator/atriz representa uma cena dramática. – Aconselha a experiência que, antes de representar num palco desconhecido – sobretudo se não houve tempo de o/a intérprete ensaiar naquele local – o/a ator/atriz deva tomar contato com o novo espaço que vai ocupar, percorrendo-o em todas as direções com bastante calma e muita concentração, inteirando-se da área disponível que vai ter para sua atuação. Para efeito de exercícios, os teóricos dividem o espaço cênico em *orgânico, vegetal, animal* e *sensível*. ♦ **Espaço de projeção.** Concepção de Walter Gropius*, para a utilização da sala de espetáculos – palco e platéia – na projeção de filmes, em substituição à tela cinematográfica tradicional. Segundo ele, o verdadeiro recinto dos espetáculos, neutralizado pela ausência de luz, tornar-se-ia, sob o efeito da luz de projeção, um recinto de ilusões, palco dos próprios fatos cênicos.

espectador. A pessoa que está sentada na platéia para espiar o que se desenrola no palco; aquele que participa do ato dramático apenas como testemunha. Tradicionalmente, aquele que está na platéia para ver.

espelho. Tiras de papel pintadas com elementos cenográficos para revestimento frontal dos degraus de uma escada.

espetáculo. A representação teatral, ou qualquer exibição pública ou privada de uma obra dramática ou números de canto, dança e música; resultado visual da releitura do texto feita pelo diretor e elenco. ♦ **Espetá-**

culo coletivo. Sistema de criação artística que substitui a figura do diretor, tradicionalmente o responsável absoluto pelo espetáculo, por uma participação de todos os componentes do elenco, que sugere o texto, cria a movimentação cênica, os cenários e figurinos. Os defensores desse tipo de espetáculo supõem que os resultados atingidos possam ser mais criativos, e essa forma de mutirão favoreça um maior nível de autoconfiança ao grupo, passando uma agradável sensação de responsabilidade democrática, em razão da eliminação da figura ditatorial e hierárquica do diretor, favorecendo um compromisso total, de todos, com os resultados do espetáculo. Normalmente os adeptos desta forma de fazer teatro dispensam também uma autoria literária única. ♦ **Espetáculo de gala.** Qualquer exibição oferecida em caráter excepcional, normalmente patrocinada por órgãos públicos, entidades, empresas, congressos, em homenagem a datas ou personalidades. ♦ **Espetáculo-manifesto.** Designação dada pelo encenador brasileiro José Celso Martinez Correia* ao espetáculo do *Teatro Oficina**, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade*, inaugurado em São Paulo em 29 de setembro, às vésperas do Ato Institucional n.º 5, o AI-5, que desabou sobre as artes e artistas de um modo geral, de forma truculenta e ignominiosa.

espinha. Na gíria teatral, furto feito à empresa na despesa diária da contra-regragem.

esquadro. Peça de madeira ou metal, de tamanho variado, próprio para a fixação de tapadeiras, painéis ou pequenos repregos. Em formato de um L ou ângulo reto, o lado maior é fixado ao elemento cenográfico e o menor preso ao piso do palco por prego, tacharola ou pesos de ferro; mão francesa.

esquerda. O lado esquerdo da cena. Divide-se em baixa, média e alta, que equivale a um primeiro ou plano inferior, segundo ou médio e terceiro ou plano superior. [Cf. *Direita*.]

esquete. Pequeno quadro teatral rapidíssimo, geralmente cômico, de fácil entendimento, improvisado ou não, com unidade dramática de princípio, meio e fim. Representado de preferência entre os quadros das revistas musicais, *show* de variedades ou no *music-hall*, serve como pretexto para satirizar a atualidade social, política e cultural; *pochade*. Do inglês *sketch*.

Ésquilo. Um dos três grandes representantes da tragédia grega, que viveu entre 525 e 456 a. C. Concebeu o drama como instrumento de propaganda nacional, renovou a tragédia, devendo-se a ele a invenção do segundo ator, ou deuteragonista*, o que equivale dizer a criação do diálogo dramático, valorizando a palavra em detrimento da dança e da música, reduzindo de 50 para 12 o número dos participantes do coro. Maquinista, figurinista, cenógrafo, poeta, arquiteto, pensador e operário teatral, fez de tudo nessa área de sua intensa atividade, conferindo

maior expressividade às mascaras, decorando o palco com cenários, inventando inclusive muitas das máquinas que serviam de apoio à ilusão cênica, utilizando o silêncio como efeito dramático. Aos 40 anos de idade, conquistou sua primeira vitória num concurso de tragédias. Além do excelente poeta dramático que foi, exerceu com destaque a profissão de militar, tendo lutado como soldado contra os persas na batalha de Maratona. Deixando de lado os temas homéricos, das setenta tragédias e vinte dramas de sua autoria, apenas sete chegaram até nossos dias, pela provável ordem de produção: *As suplicantes* (c. 490 a. C.), *Os persas* (472 a. C.), *Os sete contra Tebas* (467 a. C.), *Prometeu acorrentado* (465 a. C.) e a trilogia *Oréstia*, formada por *Agamenon*, *As coéforas* e *As Eumênides* (458 a. C.).

estandarte. Símbolo de proteção dos atores hindus. V. *Aniquilador.*

estásimo. A parte lírica da antiga tragédia grega, que o coro cantava entre os episódios. De *stasima*.

estilo. A relação do texto literário com a realidade contingente. Em teatro, o estilo pode ser *realista*, quando a peça deve ser julgada pelos critérios do quotidiano, evitando a ocorrência de qualquer elemento irreal ou antinatural, e *não realista*, que é justamente o inverso.

estrada. Expressão pela qual, nos Estados Unidos, são designadas as cidades de interior visitadas por companhias itinerantes, antes ou depois da peça ser encenada em Nova York; "fazer a estrada"; as *tournées.*

estranhamento. V. *Distanciamento.*

estréia. A primeira representação de um espetáculo para o público; a primeira vez que um artista ou um elenco se apresenta num determinado local.

estrela. A mais importante figura feminina de um elenco, em torno da qual todos os demais intérpretes devem gravitar; atriz principal de um espetáculo ou de uma companhia teatral de repertório. Era hábito só ser considerada *estrela* a atriz que somasse, a um corpo bonito, um rosto deslumbrante, e fosse popular entre o público e louvada pela crítica teatral. V. *Astro.*

estrelismo. Neologismo brasileiro para qualificar a maneira de ser e agir daqueles que aspiram à mais alta posição da carreira artística ou desejam conservá-la a qualquer custo; *vedetismo.*

estrofe. Primeira das três partes líricas da tragédia grega, cantada pelo coro.

estúdio. Teatro ou sala de pequenas dimensões destinada geralmente para espetáculos experimentais.

Eurípides. Nasceu em Salamina, na corte do rei Arquelau, e viveu entre 480 e 406 a. C. Historicamente, é considerado o terceiro dos grandes autores dramáticos gregos. Vencedor de cinco concursos teatrais, foi severamente criticado em Atenas, so-

bretudo por causa das inovações que introduziu na tragédia, entre elas a análise psicológica, coros independentes da ação, introdução de personagens do povo, como também por seu espírito crítico e seu ceticismo filosófico e religioso. Sua obra distingue-se da de seus concorrentes, justamente porque as cenas e as personagens por ele imaginadas se aproximam mais da realidade mortal da criatura humana, enquanto os heróis imaginados por Ésquilo* e Sófocles* identificam-se mais com as personagens míticas de sua época, deuses e super-heróis imortais. Em sua obra, Eurípides procurou manter o interesse do público pela variedade das situações e pelo que havia de patético nos desfechos dos episódios, já se notando mais nítida a separação entre a ação principal e os cantos do coro. Foi ele o introdutor de uma terceira personagem, inovação ocorrida com a peça *Orestes*. Das mais de 90 peças atribuídas à sua autoria, apenas 17 tragédias chegaram com texto integral até nossos dias, entre elas *Medéia* (431 a.C.), *As troianas* (415 a.C.), *Electra* (423 a.C.), *As bacantes*, e o drama satírico *Cíclope*.

exarconte. O condutor do coro grego, ao ser transformado por Téspis* num dialogante; basicamente, o primeiro ator.

execução. Expressão largamente usada na caixa do teatro para caracterizar a emissão de um sinal previamente convencionado, transmitido pelo ponto, emitido preferentemente através de uma sirene, alertando o contra-regra, pessoal da varanda e cortineiros, para a execução de determinada ação, que poderia ser a mudança de um cenário, a execução de um efeito mecânico ou um simples abaixar de cortina no final do ato. O sinal de execução vinha logo após o de prevenção.

***exit*.** Palavra encontrada com freqüência nos antigos textos teatrais, para indicar que a personagem sai de cena. Outrora, de largo uso, hoje fora de cena. Do latim: *sai*. O plural é *exeunt*.

exódia. Nome pelo qual eram designadas as *saturae*, peças romanas de fino lavor.

exodiário. Entre os antigos romanos, ator cômico que representava um *exodus*.

***exodus*.** No antigo teatro romano, a parte final de uma comédia ou o episódio cômico subseqüente à representação de uma tragédia.

exposição. Uma das partes em que, teoricamente, está dividido o texto dramático, enquanto literatura. É a etapa em que o autor explana seu assunto. Os hindus dizem que é aí que está a semente ou circunstância donde nasce o entrecho. O grande requisito da exposição é a clareza. Aristóteles* chamava a exposição de lei do entrecho; *introdução*.

Expressionismo. Movimento estético de origem alemã que ocorreu no início do século XX, em oposição ao

Realismo. Os adeptos desta tendência procuravam refletir a face subjetiva dos eventos através da distorção da realidade objetiva, da fragmentação da narrativa, superpondo cenas como no processo cinematográfico, conferindo um caráter simbólico às coisas e às personagens, entre outras criações. Podem ser incluídos nesta tendência os dramaturgos August Strindberg*, Ernst Toller (1893-1939), Oskar Kokochka (1886-1980), Eugene O'Neill*, Elmer Rice (1892-1967), entre outros.

extravaganza. Gênero de teatro musicado rico de danças e canções, que floresceu na Inglaterra em meados do século XII, montado preferentemente em cima de temas da mitologia, do folclore ou de contos de fadas. É o precursor da comédia musical.

extrema. Na linguagem convencional da marcação de cena, espaço em que na baixa, à esquerda ou à direita, é limitado o domínio da cena, bem junto ao regulador-mestre.

F

Fábula. Artifício de invenção grega para contar a trama, por meio da qual o dramaturgo expõe e desenvolve os acontecimentos, estabelecendo, inclusive, o clímax e o desenlace. Segundo Aristóteles*, conforme está em sua *Poética*, é um dos seis elementos essenciais da obra teatral. Modernamente, a palavra contém a idéia do próprio enredo e os acontecimentos principais, como defende Bertholt Brecht*, admitindo que a "fábula deve conter tudo em si". A fábula, em síntese, é tudo aquilo que é contado e que dá forma à obra literária, ou seja: o conjunto de acontecimentos ligados entre si e comunicados ao espectador no decorrer do espetáculo; enredo.

face. A parte anterior do palco.

fala. Cada trecho do papel ou do texto que cabe a um ator, dentro do espetáculo, que pode ter a forma de diálogo ou de um monólogo, constituindo o discurso primário do autor.
♦ **Fala final.** Palavra ou frase que encerra o texto de uma peça ou de um espetáculo.

falsa (*rua*). Série de quarteladas mais estreitas, com cerca de 25cm de largura, que se alternam com a rua propriamente dita sobre o assoalho de um palco.

falsas (*cordas*). Cordas mortas.

falso (*proscênio*). Prolongamento do palco para além dos limites habituais do proscênio. Também conhecido pelo nome de antecena.

fandango. No Nordeste brasileiro, a representação do auto de chegança, em que os participantes, vestidos de marujos, dançam carregando um pequeno navio e depois contam aventuras marítimas herdadas do folclore ibérico.

fantasia. Gênero teatral de caráter simbólico, cujo assunto envolve normalmente personagens irreais, e quase sempre a trama se orienta para um clima de sátira.

fantoche. Gênero de boneco cujo corpo, tradicionalmente, é formado por uma luva onde o manipulador enfia uma das mãos que dará vida ao personagem, enquanto o dedo indicador é enfiado na cabeça, e o pole-

gar e o médio movimentam cada uma das mãos. A cabeça é geralmente feita de massa de papel – *papier-mâcher* –, madeira ou outro material de fácil modelagem e peso reduzido. É um gênero de personagem muito antigo, possivelmente originário da Índia ou do Egito, muito difundido na Idade Média, relativamente apreciado nos dias atuais. Dependendo das diferentes regiões onde ocorrem, no Brasil, são conhecidos pelos nomes genéricos de *mamulengo, bonifrate, briguela, mané gostoso, boneco de engonço,* etc.

farsa. Peça curta, de comicidade burlesca e vulgar, beirando a licenciosidade, recheada com ditos de rua e ocorrências do quotidiano, cujo principal objetivo é apenas divertir, sem nenhum compromisso com mensagens de ordem moral, política, filosófica ou social. Fazendo o humor pelo humor, distingue-se da sátira, e lança mão de todos os recursos que possam escandalizar e transformar uma ação normal num acidente extraordinário, com ações exageradas, situações inverossímeis ou enxertos introduzidos bruscamente, sem prejuízo ao fio da ação. Usando poucos atores, enredo simples, ação viva, apoiada sobretudo em atividades físicas e efeitos visuais, com muitos pontos de contato com a comédia de costumes, para atingir seus objetivos conta com um elenco de estereótipos como o amante, o pai feroz, a donzela super-ingênua, a alcoviteira, ou situações conhecidas, como o amante escondido no armário ou sob o colchão da cama, irmãos trocados, reconhecimentos inesperados, etc. Na farsa, são ridicularizados tanto os poderosos como os humildes, numa crítica direta que envolve os costumes sociais ou políticos, os erros, os vícios e as deformações. Havia, no gênero, um exacerbado exagero cômico, privilegiando a ação e os aspectos externos – cenários, figurinos, gesticulação –, cabendo um papel menor à linguagem (diálogos) e ao conflito dramático. Graças a seu humor direto, a seu jogo com a caricatura, ao absurdo, às situações ridículas propostas e aos qüiproquós, a farsa tinha uma capacidade admirável de estabelecer uma comunicação rápida e eficiente com sua platéia, o que deve explicar, em parte, a longevidade do gênero. Embora já se encontrem elementos farsescos nas comédias de Aristófanes* e Plauto*, o gênero, na sua forma definitiva, originou-se, historicamente, nos mimos* medievais, sendo a principal forma de teatro cômico do período que vai do século XV ao XVI. Vários autores no Renascimento dedicaram-se ao gênero, entre os quais Gil Vicente.* A farsa teve seu apogeu no século XIX, com as obras de Labiche* (*Um chapéu de palha da Itália*, 1851*; A viagem do senhor Perrichon*, 1860; *Poeira nos olhos*) e Feydeau* (*Alfaiate para senhoras*, 1887; *O marido vai à caça*, 1892; *A dama do Maxim's*, 1899). ♦ **Farsa de cordel.** Com a perseguição ao teatro durante a Inquisição em Portugal, comediógrafos populares expunham seus textos nas feiras, pendurados em cordéis, hábito que chegou até o

Brasil. Esses textos, pequenas peças satíricas, abasteceram o teatro de 1753 a 1853. A primeira peça surgida com essa denominação tinha por título *O juízo novo dos borracheiros.*

fé cênica. Expressão criada pelo encenador e teórico russo Konstantin Stanislavski* para identificar o nível de envolvimento do ator com sua personagem, a ponto de ele acreditar que seu fingimento é pura realidade.

fechar. A casa de espetáculos *fecha* quando termina a temporada ou a empresa encerra suas atividades. ♦ **Fechar a cena.** Reduzir os limites do espaço cênico, usando os recursos naturais da cenografia, como reguladores, bambolinas, fraldões e telões de fundo. [Cf. *Cena fechada*.]

***féerie*.** Expressão de origem francesa para designar um gênero de espetáculo que prima pela temática fantástica, irreal, no qual aparecem personagens dotados de poder sobrenatural, como fadas, demônios etc., e predominam truques mirabolantes realizados com o auxílio de maquinarias, luzes excessivas, deixando a impressão *feérica* de irrealidade; peça de fabulação fantasista, irreal.

Ferreira, João **Procópio** (1898-1979). Ator brasileiro, que iniciou sua carreira aos 18 anos de idade no *Teatro Carlos Gomes*, na peça *Amigo, mulher e marido*, adaptação de *L'ange du foyer*, de Robert de Flers (1872-1927) e Gaston de Caillavet (1869-1915). Trabalhou nas companhias de Itália Fausta (1887-1951), Abigail Maia (1887-19...) e na *Companhia Dramática Nacional*, antes de formar sua própria empresa, em 1924. Seu primeiro sucesso foi com a opereta *A juriti*, de Viriato Corrêa (1884-1967). Mas foi *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo (1878-1973), que o tornou célebre.

festa artística. Espetáculo dado em homenagem ou benefício a um ator.

Festa dos Loucos. Nome pelo qual eram designadas as pantomimas e danças lascivas representadas durante as festas religiosas, no interior das igrejas, na fase do Brasil Colonial. Banidas pelos jesuítas.

festivais *(internacionais de teatro)*. Os festivais internacionais, que freqüentemente incluem amostras de todos os gêneros das artes cênicas, são uma oportunidade para o intercâmbio de idéias e discussão sobre experiências com novas linguagens. Entre os mais famosos do mundo estão o *Teatro das Nações*, que é itinerante, o Festival de Dois Mundos, na cidade de Spoleto, Itália, e o de Avinhão, na França. ♦ **Festival de Avinhão.** Criado em 1947, por Jean Vilar (1912-1971), por sugestão do crítico de arte Christian Zervos (1889-1970), constituiu-se na mais prestigiosa dessas manifestações de arte dramática ao ar livre, dos tempos modernos. A idéia inicial era a apresentação da peça de T. S. Eliot (1888-1965), *Morte na catedral*, mas, graças a incentivos, transformou-se imediatamente numa mostra com três peças, entre os dias 4 e 10 de setembro:

Ricardo II, de Shakespeare*, no Palácio dos Papas, *La terrasse de midi*, de Maurice Clavel (1921-1979), no *Teatro Municipal*, e *A história de Sara e Tobias*, de Paul Claudel*, no Verger d'Urbain VI. O êxito e a fama do Festival foi crescendo de ano para ano, passando a acontecer por várias semanas no mês de julho, sendo que Jean Villar ficou até 1968 como seu diretor, afastando-se espontaneamente dessa função quando da "contestação de maio de 1968". A fama e a qualidade dos espetáculos, assim como as conferências, cursos, mesas-redondas e debates entre atores, animadores, críticos, teóricos e espectadores, começaram a atrair outros países, que passaram a participar do Festival. Em 1975, foram apresentados 38 espetáculos oficiais e uma média de 60 espetáculos-dia na programação paralela.

Feydeau, Georges Léon Jules Marie (1862-1921). Comediógrafo francês, um dos criadores do *vaudeville* e notável autor de farsas. Suas peças, ainda bastante encenadas, inspiram-se no cotidiano, do qual o autor soube extrair uma irresistível comicidade. Entre suas obras mais conhecidas, estão: *Alfaiate de senhoras* (1886), *Com um fio na pata, (*1894), *O peru (*1896), *A dama do Maxim's* (1899), *Com a pulga atrás da orelha* (1907), *Tome conta de Amélia* (1908).

fiasco. Desagrado. A expressão se originou do desagrado em que, no século XVII, incorreu o célebre ator italiano Domenico Biancolelli, diante de seu público, numa noite em que se apresentou segurando uma garrafa – *fiasco*, em italiano –, com a qual procurava tirar efeitos cômicos, sem disso obter os resultados que esperava.

fiesta. Gênero introduzido no México pelos padres espanhóis, quando, sentindo que os índios não podiam ser "curados" de sua paixão pela dança e pelo canto, transformaram então seus ritos pagãos em representações dramáticas. Freqüentes nas cidades do interior, as *fiestas* assumem o aspecto de uma feira, com vários dias de duração, ocasião em que se combinam representações teatrais, feira e ritos religiosos. As peças aí representadas são simples e ingênuas, ligeiras representações de incidentes das vidas dos santos ou de Jesus Cristo, sendo que o tema favorito é a conversão dos mouros por São Tiago; festa.

figura. Cada uma das personagens de uma peça; o ator, o intérprete; comediante que as representa.

figuração. 1. Conjunto dos atores que entram em cena apenas para fazer volume no elenco, normalmente na pele de povo. **2.** O trabalho por eles realizado.

figurante. Pessoa que entra em cena para compor a ação, quer só, quer formando grupos de multidão, com a única função de fazer número. O figurante não é necessariamente um elemento do elenco, e pode até mesmo ser convocado momentos antes do início do espetáculo. Sem um tex-

to literário a seguir, ele se movimenta, ora gesticulando, ora emitindo gritos e exclamações, algumas palavras isoladas, na pele de soldados, camponeses, galés, sem-terras, etc., conferindo movimentação à cena; o mesmo que *comparsa*.

figurão. Tipo caricatural e enfatuado, que afeta gravidade nas ações e nas palavras, já fora de uso nos elencos e textos dramáticos. O termo foi profusamente usado até o princípio do século XX, sendo que o protótipo é a figura central de *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto (1618-1669). Deram nome às famosas "*comédias de figurón*" espanholas.

figurinista. Profissional que cria, projeta e orienta a confecção do vestuário das personagens de um espetáculo, indicando, em alguns casos, até mesmo os materiais a serem utilizados, inclusive os complementos a serem usados por cada um dos intérpretes.

figurino. As roupas usadas pelos intérpretes ao longo do espetáculo. O figurino deve refletir a época em que a ação se desenrola, a situação social, religiosa, econômica e até mesmo política de quem os usa; traje de cena.

Filêmon (360-263 a. C.). Poeta cômico grego ligado à Comédia Nova, imitado mais tarde por Plauto* e Terêncio.* De sua produção literária, avaliada em 60 obras, restaram apenas fragmentos.

final. Trecho de efeito, no final de uma ópera e opereta.

Fo, Dario (1926-). Dramaturgo, autor e ator de teatro italiano que desenvolveu um trabalho de pesquisa de alcance internacional, tanto que em 1997 foi-lhe concedido o Prêmio Nobel de Literatura, "porque, na tradição dos jograis medievais, (ele) zomba do poder e restitui a dignidade aos oprimidos", como justificou a Academia da Suécia. Iniciou sua carreira como ator de cabaré e de revista. Inconformado com o modelo vigente de fazer teatro, foi lentamente se libertando do modelo comercial e, na sua busca por um público e um teatro popular, recuperou muitos elementos da *Commedia dell'Arte*. Juntamente com sua mulher, a atriz Franca Rame (1929-), funda a *Companhia Dario Fo-Franca Rame* em 1959, para apresentar seu teatro de ideologia esquerdista, de crítica ao sistema social e político vigente e suas instituições, muito embora o seu teatro não tenha vinculação com qualquer instituição político-partidária. Em 1968, cria a *Nuova Scena*, ligada ao PCI, e, em 1970, ainda ao lado da esposa, cria o *Colletivo Teatrale La Comune*, que se apresenta em fábricas e outros locais públicos. Foi buscar no repertório das farsas populares seu meio de expressão. De suas obras, internacionalmente conhecidas, citam-se *Mistério bufo* (1969), *A morte acidental de um anarquista* (1970), *Não podemos pagar? Não vamos pagar?* (1974), *Brincando em cima daquilo, Orgasmo adulto escapa do zoológico, Manual mínimo do ator* (1987), entre outras.

formas animadas (*teatro de*). Gênero no qual se fundem o teatro de bonecos, de máscaras e de objetos. Conceito desenvolvido no Brasil pela pedagoga e animadora de teatro Ana Maria Amaral, para definir a reunião, numa única manifestação ou num só momento, de linguagens que, ao serem mostradas em separado, se constituem gêneros autônomos: "O Teatro de Animação inclui máscaras, bonecos, objetos. Cada um em separado pertence a um gênero teatral e, quando heterogeneamente misturados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas. (A. M. A.)"

formigão. Palavra muito usada até meados do século XX, para qualificar o ator sem talento, com poucas possibilidades de alcançar êxito na carreira; candidato a canastrão.

fosso. Espaço localizado sob o palco, acessível por meio das aberturas das quarteladas e alçapões, onde são instalados elevadores, escadas e outros equipamentos para efeitos de fuga ou aparição em cena; porão. ♦ **Fosso da orquestra.** Espaço entre o palco e a platéia, onde a orquestra é instalada nos espetáculos musicais e de ópera.

foyer. Palavra francesa que designa o espaço, no prédio do teatro, reservado à platéia, enquanto aguarda o início do espetáculo ou se reune nos intervalos do mesmo; sala de espera.

fralda. Pedaço de cenário solto do trainel que serve para cobrir pequenos praticáveis.

fraldão. Elemento cenográfico, em proporções normais, do mesmo tom que a cena, que serve para impedir a visão do interior do palco, pelo espectador.

frieza. Falta de entusiasmo por parte do público, devido, quase sempre, à inexpressividade do espetáculo, ou à mediocridade dos intérpretes, ou ao não entendimento da proposta do diretor; interpretação contida, sem emoção exterior.

frigideira. Dispositivo de iluminação que já teve largo uso, com fundo espelhado, que emite luz muito forte, mas também esquenta em demasia.

Frínico. Poeta ateniense, predecessor de Ésquilo*, tendo alcançado reconhecimento público em 511 a. C. Foi um dos criadores da tragédia, sendo o responsável pela introdução de três elementos no gênero: dividiu o coro em dois grupos, acrescentou a personagem feminina, ao criar a máscara específica para a personagem, com a qual foi possível injetar ternura e piedade na tragédia, e fixou antecipadamente as entradas e saídas de cena dos atores. A máscara feminina, criada por Frínico, em cores claras, para contrastar com a dos homens, que eram escuras, abriu a possibilidade de serem também introduzidos temas sentimentais no gênero, ao lado dos heróicos. Foi ele também o introdutor dos temas históricos na tragédia.

frisa. Espaço privilegiado nas casas de espetáculo, destinado ao público. Nos teatros à italiana, ficam sem-

pre acima do nível normal da platéia e, em volta desta, à altura do proscênio, ao nível do palco. Outrora, em alguns teatros, essas localizações eram construídas de forma a preservar seus ocupantes da vista do resto da platéia, e usadas por pessoas que não queriam ser percebidas pelo resto do público. Essa forma de local para o espectador começa a se configurar no barroco europeu e o seu modelo típico é o *Teatro Farnese* (1628), na cidade de Parma, Itália, projetado pelo arquiteto Giovanni Battista Aleotti (1546-1636). Esse modelo de espaço se define com a construção do *Alla Scalla* (1778) de Milão, projetado pelo arquiteto Giuseppe Piermarini (1734-1808).

fuga. Espaço destinado às saídas de cena dos atores, muitas vezes por detrás de uma perna ou rotunda, ou mesmo por escadas ou rampas, escondidas da vista do público.

função. A apresentação de um espetáculo.

fundinho. Telão ou trainel que se coloca por trás de alguma abertura funcional do cenário, como janela, ou porta, não só para compor o ambiente, como para impedir que a platéia devasse o interior do palco.

fundo de cena. A parte da cena mais distante da platéia; a que fica no fundo.

fundo neutro. O pano colocado ao fundo da cena, rotunda ou ciclorama, sem nenhuma função para a cena.

Futurismo. Movimento estético criado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944) e surgido na Itália, em 1909. O objetivo do movimento, descrito em vários manifestos, era o de romper com o passado e celebrar a tecnologia, o dinamismo e a força. Em 1913, circula o manifesto O Teatro de Variedade, que pregava oposição radical ao *teatro dramático*, no qual os responsáveis pelo documento afirmavam que o espetáculo deveria estar carregado de uma excitação erótica e provocar um estupor imaginativo capaz de arrancar a platéia da passividade. Em 1915, circula outro manifesto, O Teatro Futurista e Sintético, que pregava um teatro *atécnico, dinâmico, simultâneo, autônomo, alógico e irreal*, conclamando o público a deixar de ser preguiçoso e, para tanto, a cena iria invadir a platéia. Nesse mesmo ano surge o Manifesto da Cenografia Futurista, de autoria de Enrico Prampolini (1894-1956), onde estava escrito que "a cena deve viver a ação teatral na sua síntese dinâmica, deve exprimir, como o ator exprime e viver em si mesma, de maneira imediata, a alma da personagem concebida pelo dramaturgo".

G

gabinete. Designação genérica para os cenários que procuram reproduzir o mais fielmente possível o interior de uma residência. Armados com a ajuda de trainéis, reproduzem com requintes de detalhes o interior de uma habitação, constituindo-se, quando completos, de teto, portas, janelas, arcos, rodapés, etc. Esse gênero de cenário, usado teoricamente para comédias e especialmente para dramas burgueses, surgiu por volta de 1827, na *Comédie Française*, onde era chamado *décor fermé*. Antes do aparecimento deste tipo de cenário, os ambientes eram pintados em telões. Está incluído na classificação das cenoplastias.

gabiru. Indivíduo que vive nas caixas de teatro tentando conquistar as atrizes. Expressão fora de uso.

***gag*.** Palavra inglesa para qualificar qualquer tipo de ação não prevista nos ensaios, introduzidas, no ato da representação, para produzir graça. Pode ser uma palavra, um gesto ou até mesmo uma situação; caco.

galã. Ator elegante, de belos dotes físicos, para o qual, na velha escola de representar, era sempre reservado o papel do mocinho, herói, ou do personagem apaixonado. Os galãs eram divididos em amorosos e dramáticos no gênero Alta Comédia*, havendo ainda os cínicos, os cômicos, os típicos, os tímidos e os centrais; abreviação de *galante*. Quando mulher, *dama-galã*. ♦ **Galã cômico.** Personagem central de uma comédia, em torno do qual gira o enredo.

galerias. Espaço reservado ao público, na parte mais alta da platéia, nos edifícios teatrais, acima dos camarotes, onde os ingressos são mais baratos; torrinha; geral. O popular *poleiro* ou *galinheiro*.

galharufa. Termo jocoso, usado pelos veteranos em uma caixa de teatro, ao receberem os iniciantes no ramo, alertando-os de que o sucesso no teatro depende de uma *galharufa*; trote.

galinheiro. Termo popular para qualificar os lugares de preço reduzido de uma casa de espetáculo, normalmente localizados na parte mais alta da platéia. São geralmente ocupados

por estudantes ou pessoas de renda baixa, que se manifestam livremente e sem preconceitos contra ou a favor do espetáculo. Essencialmente democráticas em qualquer regime e em todos os tempos, são essas gerais que mantêm um espetáculo em cartaz ou fecham a temporada; poleiro; galerias.

gambiarra. Caixa de luz horizontal, presa ao urdimento e colocada habilmente entre as bambolinas, de modo que fique fora da vista do público. Serve para a iluminação do palco de cima para baixo. ♦ **Gambiarra de fundo.** Instalada no fundo da cena, junto ao ciclorama ou à cúpula de Fortuny*, dotada normalmente com luzes coloridas de acordo com o efeito pretendido pela direção do espetáculo. ♦ **Gambiarra do proscênio.** Armação horizontal colocada do lado de fora do palco, sobre a platéia, onde são instalados refletores para iluminação frontal da cena.

ganchos. Em linguagem de carpintaria de teatro, equipamento auxiliar, com várias serventias: ♦ **Ganchos de amarração.** Servem para o arremate das cordas de amarração. ♦ **Ganchos de assoalho.** Espécie de travas usadas para a fixação de escadas às mesas dos praticáveis. ♦ **Ganchos de quadro.** Conjuntos de macho e fêmea, tipo colchetes, que servem para prender quadros e outros objetos leves aos trainéis. Quando em *s*, servem para reforçar os trainéis.

gargarejo (*fila do*). A primeira ordem de cadeiras, na platéia, disputada pelos homens, sobretudo nos espetáculos de revista, para ficarem mais próximos às suas artistas preferidas, sobretudo as vedetes.

garra. Peça com várias opções de formato para fixação de refletores e outros equipamentos às varas.

gaveta. 1. Palavra usada entre profissionais de teatro, para identificar alguém que esteja temporariamente sem trabalho: a frase "Fulano está na gaveta do empresário" significa que aquele determinado profissional está aguardando ser chamado a qualquer hora para atuar num espetáculo. **2.** Diz-se também de um texto entregue a um empresário, aguardando vez para ser encenado – ou que foi definitivamente arquivado.

Gay, John (1668-1732). Poeta e dramaturgo inglês, cujo espírito de fantasia domina toda sua obra, merecendo destaque a comédia *Como se chama isso?* (1717), a farsa trágica *Três horas após o casamento* (1717), escrita em colaboração com Alexander Pope (1688-1744) e John Arbuthnot (1667-1735). Sua obra-prima, entretanto, é *A ópera dos mendigos* (1728), paródia ao teatro sentimental e à ópera italiana, onde a sátira política está bem encarnada pelo capitão Macheat e refletida, de maneira soberba, pelas cenas realistas do submundo. Essa peça foi mais tarde adaptada por Bertholt Brecht* e Kurt Weill*, com o título de *Ópera dos três vinténs*. Sua obra seguinte, *Polly* (1729), foi proibida pela Justiça de seu país, sob a alegação de que ofendia o primeiro-ministro Robert

Walpole (1676-1745) e só pôde ser representada em 1777. Publicada, contudo, fez um tremendo sucesso de leitores. Mesmo tendo satirizado a obra de Häendel, foi quem escreveu o libreto de *Àcis e Galatéia*, desse compositor.

gelatina. Folha de material transparente, outrora de papel gelatina, atualmente de poliéster ou policarbonato, que é colocada em frente aos refletores, para colorir o foco ou filtrar a luz, dependendo do clima desejado.

Gelderod, Michel de (1898-1962). Dramaturgo belga de expressão francesa, considerado um dos mais importantes e expressivos de sua época. Com um estilo que se caracteriza por um medievalismo fantástico e freqüentemente macabro, mesclado com elementos de moral, combina com talento a procura verbal, o caráter popular e o sentido do trágico, no qual o humor freqüentemente mordaz tem preferência pelo fantástico. Praticando uma dramaturgia original, bastante próxima do Teatro da Crueldade pregado por Antonin Artaud*, Gelderod provocou uma renovação na linguagem teatral de seu tempo. Para ele o "teatro é um jogo do instinto", e "o autor dramático não deve viver senão de visão e de adivinhação". É um dos dramaturgos mais originais do século XX. Além dos textos para atores, dedicou extenso espaço para a produção de textos para marionetes. Entre suas principais peças, destacam-se *La mort du docteur Faust* (1926), *Escorial* (1927), *Critóvão Colombo* (1927), *Don Juan* (1928), *Barrabás* (1933), *Hop Signor* (1935).

genérico. Palavra para qualificar o ator de pouco talento que, não tendo obtido sucesso na carreira, atende a eventuais chamados para remontes de última hora ou interpretações de pouca relevância.

gênero (*dramático*). **1.** A arte teatral. História contada por personagens, sob a forma de diálogo, dispensando a mediação do narrador, num local adrede preparado. **2.** Ação expressa por meio de personagens encarnadas por atores, – protagonistas e antagonistas –, que porfiam por chegar a uma síntese. – O gênero dramático só se realiza quando posto em cena sob a forma de espetáculo. Pode se manifestar em prosa, em verso, através da dança e da música, admitindo subdivisões como tragédia, comédia, tragicomédia, farsa, auto, drama, etc. O gênero dramático acontece através de uma história contada apenas pelo diálogo das personagens em ação no palco, dispensando a presença de um narrador. A principal característica do gênero dramático é a tensão entre antagonistas, traduzindo o eterno conflito entre o eu e o mundo, o sujeito e o objeto. ♦ **Gênero livre.** Expressão fora de uso, para qualificar, em determinada época da História do Espetáculo, o que era considerado "pornográfico", em espetáculos onde ocorriam situações escabrosas, ou se diziam frases de duplo sentido, alusões equívocas, coplas apimentadas. O *Palais*

Royal, de Paris, foi especialista nesse tipo de espetáculos.

Genet, Jean (1910-). Dramaturgo francês, cujos temas deliberadamente provocantes fazem dele um dos autores mais polêmicos de sua geração. Sua linguagem é carregada de simbolismos, freqüentemente desconcertante e de grande riqueza lírica, que oscila entre o preciosismo e a escatologia, conferindo à sua obra uma aura poética, rigorosamente anti-realista. Seu teatro é um teatro de falsa aparência, da ilusão e dos fantasmas irrefutáveis, retratando a violência, a marginalidade e a injustiça social: antinaturalista, tem uma dimensão mítica e poética, que o coloca entre os principais dramaturgos do século XX. Homossexual, ladrão e pervertido, Genet nasceu em Paris e começou a escrever na prisão, em 1940. Apesar de seus textos teatrais denunciarem as infâmias de uma sociedade abjeta, o que no fundo eles promovem é o elogio ao mal e pregam o refúgio no isolamento, numa existência marginal que permita apreender a horrível beleza deste mundo, considerado espetáculo por ele. Assediado pelos grandes encenadores europeus, ansiosos por um teatro menos formal e mais participante, escreve em 1947, a pedido de Louis Jouvet*, *Les bonnes*, que provoca um tremendo escândalo quando mostrado ao público parisiense. O mesmo ocorrendo com *Le balcon*, ensaiado por Peter Brook* em 1957, em Londres, mas só mostrado em 1969 em Paris. A consagração acontece com *Les nègres*, encenado por Roger Blim em 1959. *Les paravents*, sobre a guerra da Argélia, criada em Berlim em 1961, só é vista em Paris em 1965, na montagem de Roger Blim. Genet detesta o teatro ocidental e a representação de suas peças deveria ser um ritual, uma cerimônia, uma missa.

geral. 1. As localidades mais baratas de uma platéia em casa de espetáculos, ocupadas normalmente por estudantes e pessoas de pequeno poder aquisitivo; torrinha; galinheiros; poleiro. **2.** Em maquiagem teatral, é o nome técnico da tinta que se aplica como aparelhamento fundamental sobre a qual o/a artista – ou o/a maquiador/a – faz a pintura do rosto. Havendo dela em várias tonalidades, a mais usual é a de coloração rósea; *base*.

gesticulação. Movimento ou série de movimentos expressivos que o intérprete faz com a finalidade de transmitir uma idéia, reforçar ou dar apoio à sua fala.

gesto. Movimento da cabeça, dos braços ou de todo o corpo, carregado de sentimento e expressividade, para enfatizar falas ou dar força a atitudes, podendo, inclusive, transmitir idéias ou realçar expressões. Alguns teóricos, entre eles H. V. Wesp, admitem que deva haver entre o gesto e a palavra três formas de relação: *acompanhamento*, que reforça, prolonga e amplifica a mensagem enunciada; *complementação*, que constitui um prolongamento significativo do discurso, capaz de introduzir sentido onde a palavra, por impotên-

cia, deixa uma lacuna, e *substituição*, que é quando o gesto intervém e onde, por diversas razões, a palavra se torna impossível. É aconselhável, contudo, que haja uma clara consciência, por parte do intérprete, na forma de relação entre o gesto e a palavra, que deve ser carregada de coerência quando reforça, prolonga ou amplia a mensagem enunciada pela voz. ♦ **Gesto-chave.** Cada um dos gestos convencionais dos atores, principalmente no teatro oriental e na *Commedia dell'Arte*, cujos significados já são do conhecimento dos espectadores.

gestus. termo recriado do latim (*atitude*) por Bertholt Brecht* para qualificar a *atitude* que acompanha certas situações e que deve complementar a frase enunciada pelo ator; "é o todo harmônico que resulta da soma da atitude e da gesticulação peculiar a cada frase do diálogo" (Léo Gilson Ribeiro, *in Cronistas do absurdo*).

Gidaxu. Escola de marionetes criada por Takemoto Chikugo, nos fins do século XVII, em Osaka, Japão, onde os principais personagens são: Runshichi, responsável pelos papéis de homem piedoso; Danschichi, que fazia os homens maus; Kesai, que representava os amantes; Musumé, os de moça; Shinzo, os de esposa; Fukooyama, os de velha; e Wakaatoko, os de rapazes. Neste modelo, as marionetes que representam as mulheres não têm pernas, com exceção das que têm de "viajar".

girela. Conjunto de roldanas colocadas verticalmente na direção das malaguetas, pelas quais passam as três cordas de sustentação de uma vara.

girl. A profissional normalmente jovem, de belas formas físicas, com relativo talento para a dança, que trabalha como corista, sobretudo nos espetáculos musicais; dançarina e corista em espetáculos de variedades. Palavra inglesa: *moça*.

glissé. No balé, o *coupé* que é feito de lado, sobre uma linha reta.

Globus-Segment-Buhne. Inovação na estrutura física do palco, feita pelo diretor de teatro alemão Erwin Piscator* na década de 20, substituindo o tablado de representação por uma grande esfera que se abria inteira ou paralelamente, por segmentos. Com esse artifício, Piscator pretendia fazer oposição ao que chamava de teatro mágico, levando o espectador a sentir que não estava ali para viver uma vida imaginária, mas uma vida mais ampla, fragmentos da vida real, feita de inúmeros acontecimentos.

gobo. Disco de metal ou vidro, utilizado para a projeção de efeitos luminosos – principalmente em refletores elipsoidais – e para mascarar o feixe de luz. Os globos são comercializados em diferentes padrões; os de vidro podem ser coloridos.

Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832). Escritor e pensador alemão, um dos maiores representantes

do romantismo, produziu uma obra que abrange desde o subjetivismo do movimento *Sturm und Drang** até a consciência harmônica do classicismo. Além de sua excepcional produção teatral, deixou romances, poemas e uma correspondência monumental com Schiller*, além de 14 volumes de estudos científicos. Sua grande façanha literária e obra-prima da cultura universal é o poema dramático *Fausto* (1808/33), em duas partes, que representa uma afirmação poética e filosófica da procura do homem por experiências e conhecimentos completos. Seu reconhecimento nacional aconteceu em 1773, com o drama *Götz von Berlichingen* e com o romance *Sofrimentos do jovem Werther* (1774). De 1775 até sua morte, viveu na corte ducal de Saxe-Weimar, onde publicou outras obras, entre as quais as peças *Ifigênia em Táurida* (1787) e *Egmonte* (1788).

Gogol, Nicolai Vasilievich (1809-1852). Dramaturgo e romancista russo, nascido na Ucrânia. Sua comédia satírica, *O inspetor-geral* (1836), em que mostra a corrupção e a pretensão numa cidade provinciana, tornou-se clássica no gênero.

Goldoni, Carlo (1707-1793). Teatrólogo italiano, cuja comédia, fundamentada nos costumes e tipos sociais de Veneza, provocou o declínio da *Commedia dell'Arte*, fazendo valer a supremacia do bom texto sobre o de improvisação, em uso pelos cômicos *dell'Arte*, além de ter criado personagens que favoreciam a plena realização dos intérpretes. Escreveu mais de 50 comédias, exaltando as virtudes da burguesia e ridicularizando os aristocratas decadentes. É freqüentemente considerado uma espécie de último representante da *Commedia dell'Arte*. De 1761 até sua morte, viveu em Paris, onde dirigia a *Comédia Italiana de Paris* (1762/64). Entre sua produção destacam-se *La locandiera* (*A hoteleira*, 1753), *Il servitore de due patroni* (1745), *Um curioso acidente* (1745), *O café* (1750). Episódio memorável de sua biografia é a reprise, no *Teatro San Angelo*, de Veneza (1749), da comédia *A viúva astuciosa*, que levou o ex-jesuíta Pietro Chiari a escrever a paródia *Escola de viúvas*, provocando acesa polêmica, que duraria por treze anos. Ao retrucar com o *Prólogo apologético*, Chiari foi motivo de séria disputa que empolgou o público, atingindo um nível tal, que o Tribunal da Santa Inquisição suspendeu ambos os espetáculos e instituiu a censura teatral em Veneza. Goldoni nasceu a 25 de fevereiro, uma terça-feira de carnaval.

Golfo Místico. Proposta estética arquitetônica visando estabelecer uma relação mágica entre público e cena, elaborada a partir da renovação na arquitetura teatral, com a construção do *Festspielhaus*, da cidade de Bayreuth, Alemanha, em 1876. Serviria à concepção wagneriana do espetáculo total, só possível em razão da descoberta recente da luz incandescente. A platéia foi transformada num anfiteatro em forma de trapézio, balcões e galerias elimina-

das, a orquestra retirada de cima do palco, a platéia escurecida durante o espetáculo e o público não tinha outra alternativa a não ser prestar atenção ao que se desenrola no palco. A proposta ficou também conhecida por *abismo místico*.

gorne. Espécie de polia de madeira, dotada de um possante carretel, preso ao urdimento, por onde passam os elementos cênicos, e que os suspende ou abaixa. Moitão; roldana; *gorno.* ♦ **Gorne de cabeça.** Polia de tamanho maior e mais largo, próprio para receber as cordas de outros gornes. Geralmente é instalado numa das extremidades do urdimento, de onde as cordas são puxadas.

gradação. A parte final de um drama clássico; o clímax. Na sua origem, o objetivo da gradação era concentrar o interesse da platéia, residindo aí uma das principais manifestações da arte do dramaturgo. Enquanto, nos acontecimentos da vida real, a gradação é freqüentemente uma simples questão de momento, na ação dramática ela é sempre evidente.

grade. Esqueleto de madeira para repregos, recoberta de pano encorpado e pintado para completar o cenário; o mesmo que *caixilho.*

grampo (*roseira*). Tipo de prego em forma de *u*, utilizado para fixação dos cantos das tapadeiras e outros encaixes.

grelha. Estrutura da caixa do teatro, acima do palco, próxima ao teto do prédio, localizada entre as varandas, que serve para sustentar as manobras, as gambiarras e os cabos que firmam os cenários; teia.

Gropius, Walter (1883-1969). Arquiteto alemão, naturalizado americano, considerado um dos mais importantes entre os fundadores da arquitetura moderna. Foi um dos criadores da *Bauhaus*, que tenta adequar a forma à função, estudando as possibilidades funcionais nas artes plásticas, na arquitetura, no teatro, no cinema e na propaganda, durante a República de Weimar, em 1919, admitindo que "o arquiteto de teatro contemporâneo deva criar um vasto quadro de luzes e um espaço tão objetivamente adaptável, que possa responder a qualquer visão imaginativa do diretor de cena". Tratava-se de criar espetáculos sem teatros, destruindo a tradicional separação entre palco e platéia.

Grotowski, Jerzy (1933-1999). Diretor e teórico de teatro polonês, criador do *Teatro-Laboratório de Opole* (1959), transferido em 1965 para Wroclaw. Influenciado por Artaud* e pela arte cênica oriental, propôs o espetáculo-ritual, de volta aos mitos e arquétipos, centrado no ator e na relação deste com o espectador. Sua idéia de interpretação tem por objetivo a liberação física e psíquica do ator. Sua insistência sobre a expressão corporal e seu conceito de "teatro pobre", exposto em seu livro *Em busca de um teatro pobre* (1968), fizeram surgir o Método Grotowski, que exerceu grande influência nos movimentos artísticos de vanguarda contemporâneos. Radical em seu

ponto de vista e em sua postura, Grotowski privilegia o ator, considerando desnecessária toda e qualquer superficialidade estética do tipo cenários decorativos, maquiagens, efeitos visuais. Avança na sua proposta e nega o teatro político e o teatro como simples diversão, o chamado teatro-síntese e o teatro total, defendendo o princípio de que a arte dramática pode existir sem essas coisas, só não o podendo "sem uma relação direta e palpável, uma comunicação de vida entre o ator e o espectador". Ficaram famosas suas montagens de *Caim* (1960), *Fausto* e *Akropolis* (1962) e *O príncipe constante*. A partir das teorias de Stanislavski* e de Meyerhold*, elaborou uma teoria da criação do papel e da representação, chegando à conclusão de que o valor maior do teatro – acima do cinema e da televisão – seria o confronto entre ator e espectador, tanto que seu "teatro pobre" era totalmente despojado de tecnologia e de qualquer elemento estranho ao espetáculo, mostrado sempre a uma platéia que não excedia aos sessenta lugares. Morreu na Itália, aos 65 anos de idade, no dia 14 de janeiro de 1999. V. *Teatro Pobre*.

***Group Theater*.** Companhia de teatro norte-americana, fundada em 1929, na cidade de Nova York, por Harold Clurman (1901-1980), Lee Strasberg* e Cheryl Crawford (1902-1986), com o objetivo principal de encontrar, através do teatro, respostas aos grandes problemas que afligiam os Estados Unidos na época. O Grupo trabalhava em equipe, segundo o modelo do *Teatro de Arte de Moscou*, de Stanislavski*, e se opunha ao sistema comercial que caracterizava o teatro da Broadway. Encenava preferencialmente autores jovens e iniciantes, que abordavam temas de significação social, entre os quais Lillian Hellman*, Irwin Shaw (1913-1984), William Saroyan (1908-1981), Clifford Odets.* Apoiados em Stanislavski e nas contribuições de Strasberg, os atores Franchot Tone, John Garfield, Lee J. Cobb e Stella Adler, assim como os diretores Elia Kazan*, Morris Carnovski e outros, desenvolveram um método próprio de criação dramática que influenciou o teatro e o cinema dos Estados Unidos dos anos 40. O grupo foi dissolvido em 1941.

grupo. Genericamente o elenco de atores, atrizes, técnicos e diretores reunidos para montar espetáculos. De forma muito particular, o conjunto de figuras reunidas e dispostas no final de um espetáculo, de forma que todas sejam vistas pelos espectadores para os aplausos e agradecimentos finais. Com a transformação do comportamento econômico, que passou a tratar a produção teatral de forma empresarial, a idéia de grupo foi dando lugar à de empresa. Ficaram na história do teatro brasileiro grupos profissionais comandados por Procópio Ferreira*, Jaime Costa (1897-1967), Dulcina de Morais (1911-1996), Henriette Morineau (1907-1990).

guarda-roupa. 1. Conjunto dos vestuários e acessórios de um es-

petáculo; figurino. **2.** O profissional de uma casa de espetáculos, responsável pelo acervo de roupas dos espetáculos.

Guarnieri, Gianfrancesco (1934-). Dramaturgo e ator brasileiro, nascido em Milão, Itália. Encontra-se entre os mais importantes renovadores do teatro brasileiro recente. Um dos principais criadores do *Teatro de Arena** de São Paulo, no final dos anos 50, realizou uma obra dramática de grande qualidade cênica e poética, voltada principalmente para a realidade política e social. Sua estréia como autor e ator deu-se com a peça *Eles não usam* black-tie (1958), escrevendo em seguida *Gimba* (1959), *A semente* (1961), *O filho do cão* (1964). Em colaboração com Augusto Boal*, escreveu *Arena conta Zumbi* (1965), espetáculo que assimilava algumas técnicas brechtianas, tendência que prosseguiu em *Arena canta Tiradentes* (1967), *Marta Saré* (1968) e *Castro Alves pede passagem* (1971), peças que introduziram na encenação brasileira o Sistema Curinga.* Escreveu ainda *Um grito parado no ar* (1973) e *Ponto de partida* (1976).

guidaiu. No teatro oriental tradicional, gênero kabuki*, o narrador que fica sentado à direita do palco e a quem compete a enunciação total ou parcial dos diálogos ou monólogos, bem como das didascálias: "É noite", "Ela fica triste", "Eles se abraçam" etc.

Guignol. Mistura de Pierrô e Arlequim, uma das mais importantes personagens do teatro de bonecos, na Europa. Surgiu depois da Revolução Francesa, já no Império, e sua primeira aparição foi no teatrinho de Laurent Mourguet (1769-1844), que havia se instalado no jardim chinês, em Paris, tornando-se mais tarde personagem típica das marionetes lionesas. *Guignol* é nome de um dos principais personagens dos *pupazzi* franceses; fantoches ou bonecos de engonço.

Grand-Guignol. Casa de espetáculos, em Paris, onde só se apresentam peças de terror, geralmente em um ato; gênero de teatro horripilante.

gwee. Palco circular dos senegaleses, com características próprias e peculiares, que não deve ser confundido com o teatro em círculo ou teatro de arena ocidentais.

H

Hacks, Peter (1928-2003). Dramaturgo alemão, fortemente influenciado por Brecht*, cuja obra dialética e progressista favoreceu-lhe a reinterpretação brilhante das histórias populares de sua cultura, particularmente em *Der Müller von Sanssouci* (1958).

Hamlet. Personagem lendário, protagonista de uma narrativa do historiador Sextus Grammaticus, *História da Dinamarca do final do século XII*, que teria simulado loucura para vingar seu pai, assassinado pelo próprio irmão, Fengo. Shakespeare* transformou a lenda desse príncipe da Dinamarca numa de suas mais importantes tragédias, em cinco atos, cuja trama tem paralelos evidentes com a *Orestíade*, de Ésquilo*; *Amleth.*

***hanamichi*.** Passarela que atravessa a platéia pelo lado esquerdo, nos espetáculos do teatro kabuki*, indo do palco até a parte frontal do teatro, convencionalmente conhecida como o "caminho da flor". Nessa espécie de ponte de ação, muitas vezes o personagem principal pára, ao som crescente de tábuas percutidas no palco principal, olhos perdidos no êxtase do *mien.*

Handke, Peter (1942-). Um dos mais notáveis dramaturgos contemporâneos, de origem austríaca, que traduz, na sua obra, a angústia da solidão e da incomunicabilidade, num estilo preocupado com a originalidade e as criações verbais.

happening. Forma parateatral situada entre o que até então se entendia como arte dramática e o fato real. Espetáculo único, preparado, mas nunca repetido, o *happening* foi visto pela primeira vez em outubro de 1959, na Reuben Gallery de Nova York, com a mostra dos *Dezoito Happenings*, em seis quadros, de Allan Kaprow (1927-). Constituído de uma série de acontecimentos baseados em movimentos físicos violentos e sensuais, difusão de sons, de luzes e de cheiros, a ação desenvolve-se num espaço restrito, podendo estar cheio de objetos utilizáveis pelos participantes, sem que, entre eles, haja qualquer prévio acordo. O espetáculo ignora a noção de tempo, podendo acontecer em qualquer lugar, a qualquer hora, onde nada é exigido e nada

é tabu, e é freqüentemente acompanhado de turbulentas discussões. O principal impulso dramático do *happening* consiste na preparação do público, deliberadamente maltratado, agredido e forçado a participar, considerando-se que cada espectador é parte da obra, assim como também se tornam protagonistas tanto o espaço onde o evento está acontecendo, como os objetos utilizados. O *happening* pode ser espontâneo, formal, anarquista, e pode gerar energia intoxicante, existindo por trás de cada manifestação o necessário grito de "acorde". A idéia começou a ganhar o mundo a partir de 1960, quando artistas de diversas nacionalidades desencadearam uma série de manifestações com a intenção de fazer o espectador participar diretamente dos eventos teatrais. Os objetivos mais definidos eram: o livre funcionamento da criação, a eliminação do intermediário entre artista e público, o fim do "patrulhamento cultural" e a supressão da fronteira sujeito-objeto. Sinônimo de arte-vida ou arte-cotidiano, o gênero contou com vários seguidores no mundo inteiro, entre eles Jean-Jacques Lebel (1936-), um de seus mais ferrenhos pontífices, que exigia que a arte passasse literalmente para a rua: "que saísse do zoológico cultural e se enriquecesse com a contaminação do casual". Recorrendo à emoção passageira, o *happening* pretendeu devolver à atividade artística o que lhe haviam retirado: a intensificação dos sentimentos, o papel dos instintos, conferindo ao ato um sentido de festa e certa agitação social. A manifestação, que é uma forma de agredir o espetáculo subvencionado e o espectador passivo, além de se transformar num meio de comunicação interior, lembra que "é preciso não fugir da realidade, refugiando-se no teatro, e sim fugir para a realidade". Segundo seus teóricos, atuar sobre o público implica em duas intenções distintas: distanciamento e participação. Em escala histórica, os grandes centros desse tipo de manifestação foram as cidades de Nova York e aquelas em que estavam Oldenburg, Lebel, Kaprow. E há tantas formas de *happening* quantos seus organizadores. Nos Estados Unidos, destacaram-se o professor de estética e de história da arte Allan Kaprow, o músico John Cage (1912-1992), os pintores Robert Rauschenberg (1925-) e Claes Oldenburg (1929-); no Japão, Tarayame, líder do Grupo Gutai; Jean-Jacques Lebel, na França; Wolf Vostell (1932-), Bazon Brock, na Alemanha; Hélio Oiticica (1937-1980), Flávio de Carvalho (1899-1073), J. R. Aguilar (1941-) e o *Oficina de Expressão Livre*, no Brasil. Do inglês *to happen* – acontecer, passar-se.

Harlem, Dance Theater of. Companhia de balé clássico fundada em 1971 por Arthur Mitchell (1934-), primeiro bailarino do New York City Ballet, e Karel Shook (1920-1985), formada exclusivamente de artistas negros.

harmatia. Como está na *Poética* de Aristóteles, é o erro de julgamento

cometido pela personagem ao estabelecer sua ação, causado por seu desconhecimento de alguns detalhes importantes na seqüência dos acontecimentos anteriores. O reconhecimento do erro provoca a peripécia, gerando a catástrofe.

Harpagão. Personagem da comédia *O avarento*, do dramaturgo francês Molière*, que simboliza a pessoa sovina, avarenta. *Harpagon*.

Hauptmann, Gerhart (1862-1946). Dramaturgo alemão, introdutor do naturalismo no teatro de seu país. Estreou com a peça *Antes do amanhecer* e celebrizou-se com *Os tecelões* (1892), drama sobre uma greve de trabalhadores e um dos primeiros textos modernos em que o herói é a própria multidão anônima. Influenciou, com o seu trabalho, o teatro social do século XX. Foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1912.

Heavens. Palavra inglesa que significa *céus*, dada, no teatro elisabetano, à cobertura do palco, cuja função principal era a de encobrir a maquinaria da vista do público.

Hebbel, Friedrich (1813-1863). Dramaturgo alemão, responsável pela renovação do sentimento trágico na literatura dramática alemã. É bastante significativa a sua produção, em que se destacam textos como *Judite* (1840), *Maria Madalena* (1843), *Giles e seu anel* (1855). Celebrou em sua trilogia dos *Nibelungen* (1861/1862) a vitória do cristianismo sobre o paganismo.

Heijermans, Herman (1864-1924). Dramaturgo holandês, fundador de um teatro engajado, dirigido contra os estetas e os formalistas.

Heike, Monogatari. Obra épica japonesa, de autor desconhecido do século XIII, que relata os combates entre as famílias Taira (Heike) e Minamoto (Gengi). Muito popular, marcou a evolução da literatura japonesa e está nas origens do teatro do século XVII.

Heldentenor. Gênero de tenor épico alemão, exigido freqüentemente para as músicas de Richard Wagner.*

hell. No teatro elisabetano, nome de origem medieval dado ao alçapão localizado no centro do palco, usado para efeitos teatrais; *inferno*, em inglês.

Hellman, Lillian Florence (1905-1984)**.** Dramaturga norte-americana cuja obra se caracteriza pela crítica implacável aos costumes americanos de sua época, analisando os efeitos da exploração e da ambição sem limites nas relações pessoais, sociais e políticas. Na sua produção, destaca-se *Calúnia* (1934), *Perfídia* (1941), entre outras.

herói. Principal personagem de um texto teatral; protagonista.

Heywood, Thomas (1574-1641). Ator e dramaturgo inglês, que produziu para o teatro elisabetano mais de 200 peças, das quais apenas 23 são conhecidas em nossos dias. Escreveu comédias, dramas e uma *Defesa dos atores* (1612).

hierodrama. Drama cujo enredo se baseia na história dos santos; *oratório*.

Hilbert, Jaroslav (1817-1936). Dramaturgo tcheco, renovador do teatro no seu país, onde implantou uma corrente naturalista. Entre suas obras, são destacáveis: *O erro* (1896), *O ninho na tempestade* (1919).

himation. Traje usado normalmente pelos homens, na Grécia Antiga, que consistia numa capa longa e volumosa jogada por cima do chiton* ou, ocasionalmente, sobre a pele nua, adotada pelo teatro.

histrião. Categoria de ator surgido em Roma, durante a Idade Média, e logo se disseminando por toda a Europa. Os histriões apresentavam-se nas ruas, praças, residências particulares e até mesmo em palácios, com a finalidade única de alegrar o ambiente, provocando o riso fácil com seus ditos e suas infinitas habilidades. Em princípio, eram apenas bailarinos e pantomimos, e sua linguagem era ininteligível. Os primeiros a serem assim chamados foram os atores etruscos, que fizeram representações de fábulas ou farsas com fins religiosos, em Roma, no ano de 364; divertidor; bufão; farsista; palhaço; aquele que faz rir; comediante cômico.

hora. "Está na hora!" Grito corriqueiro nas platéias de teatro, quando o espetáculo está passando da hora marcada para começar.

I

Ião (*Ion*). Rapsodo, natural de Éfeso, vencedor de vários festivais de teatro em toda a Hélade, personagem do diálogo platônico *Ião*, recebendo de Sócrates o título de *divino*, como intérprete dos intérpretes de Homero.

Ibsen, Henrik (1828-1906). Dramaturgo norueguês, foi o renovador do teatro em seu tempo e criador do moderno drama realista. Sua vida e obra são marcadas pela luta contra as convenções sociais, pregando fervorosamente a antiga concepção naturalista da vida humana. Após uma adolescência marcada pela miséria, tornou-se diretor de cena do *Teatro Nacional de Bergen* (1851), fase em que escreveu dramas históricos que lhe valeram uma bolsa de estudos na Alemanha e na Dinamarca. Por volta de 1856, assumiu a direção do novo *Teatro de Cristiânia*, quando encena *Os vikings de Helgeland*, drama histórico baseado nas sagas islandesas e que caracteriza esse período de produção, marcado por uma tendência romântica, carregada de nacionalismo. Começou sua carreira de dramaturgo escrevendo peças enquadradas num romantismo nacionalista, aderindo logo depois ao realismo, quando apresentou de forma crítica os dilemas morais de seu tempo. Em suas peças, os valores éticos do individualismo liberal entram em conflito com as pressões e as convenções oriundas da organização social. Apologista da alegria de viver, em luta contra a tristeza religiosa da consciência individual, escreveu peças com tendências filosóficas e sociais, nas quais exaltava o individualismo como opção de vida. Seus primeiros sucessos de público e crítica foram as peças poéticas idealistas *Brandt* (1866) e *Peer Gynt* (1867), em que ataca a hipocrisia, louvando o individualismo e a recusa ao comprometimento, consideradas precursoras do teatro expressionista. *Peer Gynt* tornou-se um dos clássicos do século XIX, ganhou música de seu compatriota Edvard Grieg (1842-1907), a primeira trilha sonora para uma obra dramática. Ibsen aderiu em seguida a uma forma peculiar de realismo, em que revelou criticamente os dilemas morais de seu tempo. Poucos dramaturgos atingiram domínio tão perfeito

da técnica teatral como Ibsen, que influenciou toda uma geração de escritores, exercendo grande fascínio sobre encenadores do século XX, que acabaram, na década de 20, descobrindo seus escritos da primeira fase. Entre suas obras, merecem destaque *Casa de bonecas* (1879), *Os espectros* (1881), *O inimigo do povo* (1882), *O pato selvagem* (1884), *Hedda Gabler* (1890).

iluminação. 1. Conjunto de luzes ou pontos luminosos que servem para realçar o espetáculo, e não apenas torná-lo visível para a platéia. **2.** Técnica de dispor as luzes em cena, de acordo com um plano pré-elaborado. – A boa iluminação teatral tem várias funções simultâneas, além daquela de clarear a cena: ajuda na criação do estilo e do "clima" de um espetáculo, contribui para a composição do quadro cênico, transmite informações, enfatiza situações, intensifica ou conserva interesses, entre outros aspectos. A iluminação teatral, com os valores atuais, só começou a se desenvolver a partir do momento em que o espetáculo saiu do espaço aberto, segundo a tradição, para o interior de um edifício, no início do século XVII. Até então as peças eram encenadas ao ar livre, à luz do dia, usando-se tochas ou lamparinas para indicar que a cena transcorria durante a noite. No período barroco já se defendia o princípio de que o palco deveria ser iluminado durante o espetáculo, enquanto a platéia permaneceria às escuras, idéia que só foi posta em prática no século XIX. A partir do século XVII, quando o espetáculo foi definitivamente encerrado num ambiente fechado e criado o proscênio, o uso da luz foi sendo sofisticado, passando-se a usar velas e lamparinas de azeite, mais tarde (século XIX) substituídas pelo gás, dando vez à diversificação dos locais de onde partiam essas fontes de luz, criando-se então as gambiarras (que iluminavam do alto), os tangões (laterais) e a ribalta (ao nível do piso do palco), que não tinham ainda a função de criar ambiente ou efeitos especiais, mas simplesmente iluminar a cena. Só com a luz elétrica, na segunda metade do século XIX, e graças a Richard Wagner*, a luz começou a ter importância estética. Wagner não só passou a pensar na função estética da iluminação, como escureceu a platéia ao longo dos espetáculos, criando o clima ilusionista e dando a sensação de hipnose ao espetáculo. Mas foi um outro alemão genial, Max Reinhardt (1873-1940), no início do século XX, que iria fazer uso dos refletores, projetores de luz, lanternas de horizonte, como meio para criar clima e conferir qualidade estética ao espetáculo.

iluminador. Profissional que cria e faz funcionar a iluminação do espetáculo, a partir de um projeto de parceria com o diretor do espetáculo, o figurinista e o cenógrafo.

iluminar em resistência. Clarear a cena gradualmente, a partir do zero.

imitação. Peça decalcada no assunto de outra, seja seguindo-lhe a ordem integral do enredo, seja fazen-

do-lhe ligeiras alterações; o mesmo que arremedo.

imperturbável. Em linguagem teatral, diz-se que o texto está "imperturbável", quando já se incorporou ao intérprete, a ponto de os lábios, língua e ouvidos dos atores, de tão familiarizados com as palavras e frases de seu papel, funcionarem, quer escutando ou falando, sem quase nenhum esforço de memória.

implantação de cena. Desenho que o diretor do espetáculo faz no chão do palco ou da sala de ensaios, indicando a posição dos elementos do cenário, visando a marcação dos movimentos dos atores.

impostação (*de voz*). **1.** Técnica de bem colocar e projetar a voz. **2.** Nível e diapasão com que a voz do/da intérprete deve ser emitida, para que o texto seja entendido pelo público. **3.** A forma e o estilo com que o espetáculo é montado. **4.** A maneira dada pelo/a intérprete a seu papel.

INACEN. Sigla do Instituto Nacional de Artes Cênicas, criado em 1981, para substituir o Serviço Nacional de Teatro, assumindo a estrutura e todas as atribuições deste, absorvendo também as áreas do circo, da dança e da ópera.

incidente. Expressão de uso na dramaturgia clássica, para qualificar parte constitutiva da intriga e, por vezes, um acontecimento secundário à ação principal. Hoje, fora de uso, foi substituída pelos termos *motivo*, *peripécia*, *episódio* ou *acontecimento da ação.*

indumentária. Termo genérico para as roupas de época usadas num espetáculo. O conceito de indumentária data do momento em que o teatro deixou de usar as roupas do cotidiano nos espetáculos, por volta de meados do século XIX.

inner stage. O espaço interior, ao fundo do palco elisabetano.*

inferior. Rubrica, no texto, para indicar se uma personagem está mais para a frente em relação a outra, ou em relação a um móvel ou outro adereço de cena.

infinito. Rotunda de pano azul-celeste, armada no fundo do palco, e cuja finalidade, quando convenientemente iluminada, é representar o horizonte; o mesmo que ciclorama. ♦ **Parede do infinito.** Parede do fundo da caixa do teatro; ciclorama.

inflexão. A tonalidade, altura e modo com que o/a intérprete emite suas falas.

ingênua. 1. Tipo, na velha escola de "representar", simbolizado pela jovem entre 16 e 20 anos, de voz suave, gestos serenos e discretos, cheia de recatos e ingênuas intenções. Foi um tipo largamente usado para simbolizar as personagens femininas quase sempre vítimas de algum malefício social. O tipo era freqüente nos gêneros comédia, Alta Comédia* ou drama. **2.** Atriz normalmente jovem, de certa atração física, que se especializava na interpretação de "donzelas amorosas e pudicas".

ingresso. O bilhete que dá ao espectador o direito de assistir ao espetáculo; entrada. ♦ **Ingresso de favor.** Convite.

***Innamorato*.** O mesmo que Amoroso*, atribuído ao personagem jovem, apaixonado, na *Commedia dell'Arte*, cujos amores esbarravam na oposição dos mais velhos.

integração de elenco. Expressão criada pelo dramaturgo e teórico de teatro brasileiro Augusto Boal*, e que identifica um tipo de exercício para atrair e estimular um elenco de não-atores (operários, estudantes, camponeses) a representar. Na prática, mais se parece com um jogo de salão que com um laboratório artístico.

interior. O mesmo que gabinete.

interlúdio(s). Gênero dramático surgido nos fins do século XV, constituído de debate dramatizado, de cunho folgazão e agrosseirado, cujas personagens eram os tipos característicos da sociedade: o boticário, o peregrino, o lavrador, o pároco, etc; entreato.

intermédio. 1. Trecho dramático-musical, de origem italiana, intercalado entre os atos de uma peça teatral, ópera, etc., e cuja origem remonta ao século XVI. **2.** Ato variado que pode acontecer nos intervalos de uma peça, em récitas extraordinárias. **3.** Monólogos para serem declamados em festivais, saraus, entre os atos de uma peça; entreato; *intermezzo*. Prática fora de uso.

interpretação. 1. Arte e técnica de representar. **2.** Técnica pela qual o ator traduz em linguagem visual e auditiva as palavras e os silêncios do texto dramático, conferindo "vida" à personagem proposta pelo dramaturgo. **3.** Desempenho do ator em cena.

interpretar. Traduzir em gestos, atitudes e sons o texto literário criado pelo dramaturgo, transformando-o em coisa viva; representar.

intérprete. O profissional responsável pela criação artística da personagem imaginada pelo dramaturgo; artista que interpreta e representa uma personagem num palco; o ator ou atriz no desempenho de sua função. Segundo os teóricos, é o "profissional que *vê* sua personagem com ótica própria, corporificando-a de acordo com sua visão pessoal". Alguns teóricos fazem grande diferença entre *intérprete* e *comediante*. V. *Ator.*

intervalo. Tempo sem nenhuma ação no palco, que transcorre entre os atos ou quadros de um espetáculo, necessário para mudanças de cenários ou outras alterações.

intriga. Na estrutura dramática de uma peça, o elemento que se segue à exposição e culmina no clímax e no desenlace, durante o qual se desenvolvem os caracteres e incidentes imaginados pelo dramaturgo; enredo; trama.

introdutor. Parte integrante da ação dramática de um texto, introdutório do assunto, diferente do prólogo* e também conhecido pelo nome de exposição.

Ionesco, Eugène (1912-1994). Dramaturgo francês de origem romena,

dos mais destacados e significativos do chamado Teatro do Absurdo.* Iniciou sua carreira dramática em 1950, com a peça em um ato *A cantora careca*, inspirada em suas primeiras tentativas de aprender inglês, usando um curso de aulas gravadas. Utilizando alguns meios do teatro *dada* e *surrealista*, Ionesco escreveu a princípio algumas obras curtas, marcadas pelo humor grotesco e pelo clima obsessivo, entre elas *A lição* (1951), *As cadeiras* (1952) *A vítima do dever* (1953), *Jacques ou a submissão*. Em 1959, iniciou uma segunda fase de sua produção, ainda de caráter anti-realista, quando denunciou a impostura da linguagem, o absurdo da existência e das relações sociais, abordando as paranóias da política e mergulhando fundo no universo paródico do simbolismo, de onde emergiu com o clássico *O rinoceronte* (1959), onde explora com genialidade a visão absurda da existência. Sua obra densa e de estética peculiar é bem recebida em todo o Ocidente. *Pedestre do ar* (1963) e *A sede e a fome* (1965) são exemplos disso. Seus temas prediletos giram em torno do caráter incompreensível das relações humanas, o medo da morte, o aspecto tragicômico e absurdo da existência, a pressão das convenções sociais.

J

Jacopo, Peri (1561-1633). Compositor e cantor italiano, criador do estilo *representativo* ou *recitativo* na música, inspirando-se para isso na recitação lírica dos gregos, dando origem à Ópera.

jardim. Expressão de uso corrente na linguagem técnica das montagens dos espetáculos na França, indicando o lado esquerdo do palco. A terminologia teve origem no século XVIII, na *Comédie Française*, quando, para encenar seus espetáculos, o elenco utilizava a sala das Tulherias, cujo palco, do lado esquerdo, dava para o jardim do palácio, enquanto o direito, para o pátio. No lugar do clássico *à direita* ou *à esquerda*, usavam *jardim* ou *pátio*. V. *Pátio.*

jarni. Espécie de juramento que os autores cômicos franceses do século XIV punham na boca de suas personagens camponesas. Corruptela de *je rénie* (*eu renego*).

Jilt. Personagem típica do teatro inglês no período da Restauração. Era figurada por uma mulher que aceitava os galanteios de vários pretendentes, ao mesmo tempo tentando encobrir um do outro. De extrema comicidade, a farsa terminava quando um dos pretendentes descobria a trama.

João Minhoca. Teatro de fantoches muito popular na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1880 e 1890. O nome vem do apelido do proprietário de um desses grupos, que mostrava seus espetáculos no mais importante dos teatros do Rio, na época, o Politeama, situado à Rua do Lavradio. V. *Mamulengo.*

jogo. Uma das mais antigas composições dramáticas da Idade Média, cujas ocorrências mais significativas foram registradas na Alemanha, França e Espanha. Era constituído de breves diálogos, cenas ou recitações e representações em praça pública, por trovadores e jograis. ♦ **Jogo às avessas.** Estética criada pelo teórico e encenador russo Meyerhold*, que induzia o/a ator/atriz a abandonar subitamente seu trabalho de interpretação para interpelar o público e lembrá-lo de que ele/ela, ator/atriz, estava apenas representando uma personagem fictícia, e que na reali-

dade o espectador e ele/ela eram cúmplices naquele ato. ♦ **Jogo de cena.** Maneira como o/a artista se movimenta em cena, segundo as exigências do papel. ♦ **Jogo cênico.** O conjunto orgânico das marcações de um espetáculo, incluindo a movimentação dos atores, diálogos, jogos de luzes, cenários, divisão das cenas, dos atos, o ritmo, a atmosfera do espetáculo, e até mesmo os intervalos. ♦ **Jogo fisionômico.** Maneira como o/a intérprete deixa transparecer no rosto, mesmo quando nada tenha a dizer, o que possa estar se passando na alma de sua personagem.

jogral. 1. Na Idade Média, o trovador ou intérprete de poemas e canções de caráter épico, romântico ou dramático; espécie de ator ambulante que percorria cidades e povoados, cantando e recitando em praças públicas para o povo ou nas cortes senhoriais. O jogral era ao mesmo tempo instrumentista, bailarino e cantor. **2.** Aquele que interpreta poemas ou canções; recitador; declamador; trovador.

Jones, Inigo (1573-1652). Arquiteto e cenógrafo inglês, que revolucionou o teatro da Inglaterra, a partir de 1565, quando assumiu a cenografia de uma série de espetáculos para a corte e introduziu o cenário pintado à italiana no arco do proscênio.

***jongleur*.** Em francês, o menestrel, ao longo da Idade Média, que, individualmente ou participando de um jogral, recitava canções, acompanhado de algum instrumento musical. Essa ocorrência contribuiu bastante para a secularização do teatro medieval e para a profissionalização do ator.

Jonson, Benjamin, dito **Ben** (1572-1637). Dramaturgo inglês, conhecido por suas sátiras à ambição humana. Autor de *masques* – forma de espetáculo cortesão –, comédias e tragédias, esteve preso por várias vezes, acusado de produzir textos sediciosos ou ofensivos à moral e ao rei, sendo que uma dessas prisões deu-se por ter morto um ator em duelo. Mesmo assim, gozava dos favores do Rei Jaime, tendo colaborado bastante com Inigo Jones* na montagem de peças para a corte. Seu primeiro sucesso foi *Cada um a seu modo* (1598), representado pelo elenco de Shakespeare*, de quem se tornaria amigo íntimo, e quando revela sua grande capacidade para compor sátira dramática, apresentando personagens dominadas por um tipo particular de humor ou paixão. Suas comédias de caracteres, como *Volpone* (1606) e *O alquimista* (1610), consideradas as mais notáveis da Renascença inglesa, consagram-no para sempre. Dedicou-se também à renovação da *masque*, introduzindo a *antimasque*, paródia a esse gênero, que desfrutou de grande popularidade no reinado de Jaime I. Sua peça *A feira de São Bartolomeu* garantiu-lhe uma pensão real.

jornada. Designação para o ato, no teatro espanhol, durante o século XV. Quem primeiro usou a palavra nesse sentido foi o dramaturgo espanhol

Cristóbal de Virués (1550-1609), na sua peça *Dido* (1580). O drama religioso ao longo da Idade Média, em toda a Europa, usava essa mesma expressão, no mesmo sentido. O intervalo entre duas jornadas podia variar entre uma e vinte e quatro horas.

jôruri. V. Bunraku.

Jouvet, Louis (1887-1951)**.** Ator e diretor de teatro francês. Foi colaborador de Jacques Copeau* na companhia do *Vieux-Colombier (*1912/17). A partir de 1992, instalou-se no *Théâtre des Champs-Elysées*, criando seu próprio repertório e elaborando uma nova teoria da interpretação, período em que encenou os primeiros sucessos de Jules Romains (1885-1972), Jean Giraudoux (1882-1944) e Jean Anouilh (1910-1987), organizando, logo em seguida, o Cartel*, em colaboração com Gaston Baty*, Charles Dullin* e Georges Pitoëff.* Em 1936, com a montagem de *Escola de mulheres*, de Molière*, revolucionou a abordagem dos clássicos franceses.

junção. Ato de juntar os solistas e coros nos ensaios de óperas, operetas e revistas musicais.

K

kabuki. Gênero tradicional de teatro japonês, que mistura canto, dança e mímica, surgido no século XVI, na era Keichô (1596 -1615), em contraposição ao nô. É o resultado da fusão de duas expressões mais antigas: o *kyôgene*, interlúdios cômicos representados nos intervalos das representações do nô, e do *Bunraku**, a arte das marionetes. Desenvolvido numa época em que os mercadores se tornavam cada vez mais poderosos, os dramas do gênero exprimem, de um modo geral, as emoções e as aspirações de uma classe em conflito com o regime feudal. Caracteriza-se pelo realismo dos argumentos e dos diálogos, pelo uso amplo do canto e da dança de origem folclórica e de indumentárias de gosto popular. As peças, de enredo muito complexo, são conhecidas pelo nome de *kyugeki* ou "peças da escola antiga" e dramatizam tanto as histórias tradicionais como os eventos contemporâneos, de maneira estilizada e exuberante. Criado por Okuni, atriz e ex-sacerdotisa ligada ao templo Izumo-Taixha, em Quioto, capital do antigo Japão, não chegava, na sua origem, a ser uma peça dramática, mas um gênero de dança primitiva, conhecida pelo nome de *nembustsu-odori*, ou "dança da prece". Okuni se apresentava sem máscara, com maquiagem carregada, de cor branca, vestia quimonos iguais aos samurais, e portava um par de sabres, entoando cânticos budistas e requebrando-se sensualmente. Em outros momentos, ornamentava-se com uma cruz dourada, usava um chapéu de pele de castor, mantos de veludos e outras peças de tecidos estranhos a um país que só produzia algodão e seda. Florescendo em Quioto e Edo, atual Tóquio, adotava o estilo segundo o caráter da atividade predominante em cada um dos centros onde ocorria. O estilo *wagoto*, por exemplo, praticado em Osaca, centro de atividade comercial, é suave, refletindo a atividade mais cortês e realista do comerciante. Em Edo, centro do governo militar guerreiro-cidadão, a manifestação é altamente estilizada e mais violenta. A partir de 1629, devido a uma regulamentação oficial que proibia a participação da mu-

lher nos palcos dos teatros, passou a ser representada por artistas masculinos, os *onogata**, pacientemente preparados pela própria família para esse mister desde o começo de sua infância. A partir da presença dos homens, passaram a ser incorporados elementos do nô, enriquecendo-se o texto com um enredo. Apóia-se na figura do ator, cujo corpo funciona como núcleo da encenação, como verdadeiro feixe de signos. Como grande parte dos textos são inspirados nos do teatro de marionetes, a voz do ator não é natural, e sua entonação, ritmo, velocidade ou intensidade, variam abruptamente ao sabor de modulações exageradas, que vai dos tons mais surdos aos mais agudos, do mais baixo ao mais alto. Os cenários e as caracterizações são extraordinariamente sofisticados, e o simbolismo por eles representados tem significados próprios, conhecidos antecipadamente pelo público. Até então, cerca de 20 mil peças no gênero já foram produzidas, só no Japão. O gênero firmou-se no princípio do século XVIII, com o aparecimento de Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), considerado por muitos o Shakespeare japonês. De origem popular, o kabuki persegue o maravilhoso, importando tão-somente a visão poética que possa proporcionar, muito mais do que a estrutura intelectual ou a mensagem sentimental. O palco tradicional onde é apresentado é giratório, amplo, próprio para a livre expressão dos bailarinos. Em 1889, foi inaugurada a grande casa de espetáculos kabuki, em Tóquio, localizada no bairro de Ginza. Ainda muito popular na atualidade, o kabuki exerceu forte influência sobre o teatro ocidental.

kantata. Gênero de teatro praticado na África Ocidental – Togo, Gana – sob a influência da Igreja Católica, onde fragmentos da Bíblia são associados ao contexto sócio-cultural africano.

Karagós. Personagem típico do teatro de bonecos, na Turquia. Trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta, libidinoso, vive enganando a todos e distribuindo pancadaria a torto e a direito. Mente descaradamente, não tem escrúpulos de qualquer espécie, e sua sensualidade é anormal, sendo a luxúria sua principal característica. Calvo, ostenta um ventre descomunal, uma corcunda proeminente e um órgão sexual monstruoso. Seu companheiro inseparável é Hacivad, tipo astucioso que sabe de tudo, conhece tudo, vê tudo, já estudou tudo e experimentou todas as coisas do mundo, mesmo assim levando sovas homéricas porque *todos* os serviços que tenta prestar a seu amo e parceiro dão errado.

kathakali. Gênero de teatro originário do sul da Índia, considerado como de origem divina. Faz uma mistura estética de dança, mímica e canto, que se junta a um texto dramático, cujos temas são extraídos do *Ramayana* e *Mahabharata*.

katsura. As perucas usadas no teatro kabuki*, que dão as característi-

cas sociais das personagens e lhes conferem uma dimensão de supra-realidade. O uso ou a ausência de tranças, flores ou outros adornos distinguem a cortesã de um representante da nobreza e da princesa, o tipo traiçoeiro do herói.

Kazan, Elia Kazanjoglus, dito **Elia** (1909-). Teórico e encenador americano, de origem turca, fundou em 1947, com Lee Strasberg* e Cheryl Crawford (1902-1986), o *Actor's Stúdio*, que seria uma espécie de celeiro de uma nova estética de representar, formando atores para uma nova dramaturgia americana. O núcleo funcionou sob a inspiração dos ensinamentos do teórico russo Konstantin Stanislavski* e marcou profundamente o teatro e o cinema americano do Pós-Guerra.

ki. Plaquinhas de madeira, em forma quadrada, usada no gênero kabuki*, para chamar a atenção da platéia a momentos importantes da ação, ou fazer o espectador voltar seu interesse para o espetáculo. Isto, porque houve um tempo em que era freqüente os espectadores esquecerem do que estava ocorrendo no palco, conversando entre si, comendo ou bebendo. Com as plaquinhas duras, alguém dava batidas espaçadas ou frenéticas noutra placa metálica, sonora.

***knockabout*.** Gênero de espetáculo inglês demasiadamente barulhento e profundamente turbulento.

koilon. Palavra do grego arcaico para designar, na primitiva arquitetura do edifício teatral, por volta do século V a. C., o lugar – mirador – destinado ao público, equivalente à platéia dos dias atuais. Tinha normalmente a forma de um anfiteatro, com degraus que envolviam o círculo central, a *orchestra*; platéia.

komos. Expressão grega que deu origem à palavra comédia e servia para caracterizar um cortejo grotesco em honra a Dioniso. Seus participantes, instalados no alto de carros ou caminhando a pé, excitados pelo vinho farto, saltavam alegremente, produziam algazarra, disfarçam-se, imitavam gestos e vozes, zombavam de defeitos, inventavam e deturpavam cânticos e danças, num ritual muito parecido com o carnaval de rua no Brasil, sobretudo Olinda, Pernambuco, e São Luís, no Maranhão.

korombo. Expressão usada pelo nô medieval japonês, gênero cortesão, para designar o servidor de cena, uma espécie de contra-regra do teatro ocidental. Trajando, normalmente, veste preta, exercia inúmeras funções durante o espetáculo, todas elas à vista do público, que convencionalmente ignorava sua presença, tais como: *pontar* o texto para os atores, endireitar a roupa e arranjar a cabeleira dos que interpretavam os papéis femininos após as cenas patéticas, apanhar objetos jogados ou esquecidos sobre o palco – lanternas, leques, vestes, utensílios que foram usados –, conduzir as cabeleiras, armas e capas após as "batalhas" e jogar sobre o "cadáver" do herói, caso ele "morresse" em cena, um xale

preto, proteção que dava direito ao "morto" de se levantar e sair correndo de cena; *kurombo*. A figura, com a mesma função, ocorre no gênero kabuki*, com a designação de *kurogo*.

koteba. Uma das formas tradicionais do teatro de Mali, África, praticado por aldeões e lavradores nos períodos das secas. As peças encenadas dramatizam acontecimentos da vida das aldeias ou o relacionamento entre os nativos e as autoridades. O espetáculo sempre começa com uma forma de procissão em que os atores caminham lentamente pelo palco, cantando, para convencer os espíritos a deixarem o local livre só para os humanos.

kumadori. Nome dado à máscara de tinta espessa que os artistas japoneses do teatro kabuki* pintam, com cores vivas, diretamente sobre o rosto, para suas representações. As cores, habilmente combinadas, têm significado próprio. Assim, o vermelho alternando com o negro, em curvas simples, é sinal do guerreiro leal e valente. O cinza tingindo o azul, acompanhando verdes dúbios, é o nobre maléfico. O azul pálido que contorna o escarlate dos lábios é o fantasma vingativo e aterrorizador. Essa prática não só qualifica as personagens, como cria atmosfera.

kurogo. *V.* Korombo.

kyogen. Pequena farsa ou entremez cômico do teatro japonês, cujos temas se baseiam nas lendas e nos contos populares.

L

Labiche, Eugène Marie (1815-1888). Comediógrafo francês, um dos mestres do *vaudeville*, autor de mais de cem obras cômicas, nas quais as confusões e os qüiproquós se sucedem num ritmo alucinante, e o bom senso burguês se mistura à observação saborosa do ridículo. É um dos mais importantes autores do seu tempo, e seu humor reflete por vezes sobre o sentido da vida. Iniciou sua carreira em 1838, com *O senhor de Coyllin (1838) ou o homem extremamente polido*. Sua carreira prosseguiu, levando a farsa ao apogeu, com peças como *Um chapéu de palha da Itália* (1851), *A viagem do senhor Perrichon* (1860), *Poeira nos olhos* (1861), *A coleta* (1864), *A gramática* (1867). V. *Farsa*.

lado. As laterais de uma cena ou cenário, para efeito do trabalho de marcação. A nomenclatura italiana e francesa difere da anglo-americana. A prática européia se refere à direita ou à esquerda da platéia, enquanto a anglo-americano designa a direita ou a esquerda do ator colocado de frente para a platéia.

lambrequim. Fralda ornamental que pende da parte superior da boca de ópera, por dentro da parede que, em algumas situações, pode servir para aumentar ou reduzir a altura da boca de cena. Em algumas casas de espetáculos, esse ornamento aparece como uma estreita saliência, trabalhado em madeira, massa ou metal, que se destaca no alto da fachada do palco; pequena sanefa que orna o arco do proscênio; *montalquém*.

land art. Momento efêmero da atividade teatral, que aconteceu sobretudo nos Estados Unidos, nos anos 70 do século XX, e era uma forma de aprovar ou desaprovar uma atitude governamental com frases ou gestos improvisados, aproveitando uma concentração política.

Lang, Jack (1939-). Teórico e animador do teatro na França, criador, em 1964, do Festival de Nancy, direcionado só para estudantes, inaugurado com o grupo americano *Bread and Puppet** e pelo mexicano *Los Campesinos.* Em 1967, o Festival é aberto aos grupos de todos os segmentos, inclusive profissionais.

Interessado em fazer arte para crianças, funda em 1973, com sua mulher, Christiane Dupavillon, e com o encenador Antoine Vitez (1930-1990), o *Teatro Nacional das Crianças.* Fiel à sua estética da mitologia quotidiana e da politização, propõe ao público jovem obras "comprometidas" e até mesmo esquerdizantes. Por duas vezes, Jack Lang foi ministro da Cultura da França. Nessa condição, organizou as festas do centenário da Revolução Francesa e foi responsável pela construção da Ópera da Bastilha, da Biblioteca da França e do Grande Louvre.

lanterna mágica. Gênero de espetáculo teatral que reúne uma ou várias fitas cinematográficas projetadas sincronizadamente com a atuação do/a artista, no palco, e no qual a atuação do/a ator/atriz ao vivo não pode acontecer desassociada da imagem cinematográfica, porque as personagens, no palco e no filme, são as mesmas. Esse tipo de espetáculo foi criado por Joseph Svoboda* e Alfred Rodock, em 1950, e mostrado pela primeira vez num programa especial da Sala de Cultura do Pavilhão Tcheco, na Exposição Mundial de Bruxelas.

lanternas mecânicas. Dispositivo mecânico que, graduado, fazia percorrer, diante de uma lente e sobre o infinito, vidros desenhados e decorados com variados motivos – massas de nuvens tempestuosas, farrapos de vapores calmos e vagarosos, nascentes e poentes de sol, ondulações marinhas, transatlânticos cortando o horizonte, etc. Elemento já fora de uso.

laudi. Gênero teatral italiano surgido na segunda metade do século XIII, constituído de cânticos de louvor religioso que os frades e o povo entoavam pelo campo e pelas ruas das cidades, servindo-lhes de tema os fatos dos evangelhos, os milagres de Nossa Senhora e a vida dos santos.

lazzi. Pantomimas cômicas do teatro italiano, ou pequenas peripécias improvisadas, destinadas a tornar mais alegre e engraçado o espetáculo, evitando que a ação *all'improviso* se perdesse na monotonia. Conhecidas desde a *Comédia dell'Arte* clássica e Molière, consistiam normalmente em um jogo de cena inesperado, com ou sem acessórios, e mais ou menos autônomo, improvisado em cima do roteiro básico da representação em curso. O que acontecia nessas intervenções era surpresa pura e, como se sustentava no gestual, o que ocorria eram acrobacias, caretas, gestos extravagantes e, no caso de haver algum suporte textual, aconteciam jogos de palavras, trocadilhos, obscenidades, etc. Para o/a ator/atriz, os *lazzi* eram uma espécie de afirmação de liberdade criadora. Segundo sua origem, quer seja lombarda – *lazzi* –, quer seja toscana – *lacci* –, significa *ligações, elos.* É possível que seja destes pequenos e espirituosos recursos que surgiu a *gag* e até mesmo o popular caco.

lazzo. Diferente dos *lazzi*, que são improvisados, o *lazzo* possui um tex-

to preestabelecido. A palavra tem origem no latim *actio*, que significa *ação* e qualifica o gênero como "um jogo de falas em ação".

Lei das Três Unidades. V. *Regra das Três Unidades.*

leitmotiv. Motivo ou tema bastante característico destinado a evocar, em uma obra musical, uma idéia, um sentimento, ou o estado de espírito de uma personagem; tema ou motivo persistente numa obra.

leitura. Segundo a tradição, a primeira e essencial etapa para a encenação de um espetáculo, quando o elenco toma conhecimento do conjunto do texto a ser encenado. O ideal é que a primeira leitura seja feita com a presença de todos os integrantes do elenco – intérpretes e técnicos. Essa leitura pode ser feita pelo diretor, por um ou vários membros da equipe. Quando existia a figura do ponto, era a este que competia tal função. ♦ **Leitura dramática.** Forma de espetáculo despido dos acessórios cênicos, do tipo cenários, figurinos, luzes especiais, quando os atores fazem uma leitura interpretativa do texto. ♦ **Leitura de gabinete.** Leitura que o diretor do espetáculo faz sozinho do texto a ser encenado. ♦ **Leitura geral.** A primeira leitura da peça para todo o elenco. Nos velhos tempos, quando as companhias encomendavam a um dramaturgo um texto para encenar, essa tarefa competia ao próprio autor. ♦ **Leitura de mesa.** Primeira etapa dos ensaios de uma peça, com a participação do diretor, atores e demais colaboradores. Sentados em torno de uma mesa (real ou imaginária), os atores fazem a leitura do texto, em voz alta, enquanto o diretor ou contra-regra lê as rubricas. As leituras de mesa devem ser feitas em grande número, e diretores célebres, conscientes de sua grande responsabilidade na construção de um espetáculo, admitem que essa etapa deva ocupar no mínimo um terço do tempo despendido para todos os ensaios; leitura branca. ♦ **Leitura de palco.** Nesta etapa, ainda preliminar, os atores já fazem a leitura em pé.

Lekain, Henri Louis Cain, dito (1728-1778). Teórico e encenador francês, realizou algumas transformações básicas na encenação de sua época, devolvendo ao palco a sua plena função de local de espetáculo, e situando a tragédia na linha verdadeira do gênero. Tendo sido um dos maiores "trágicos" de sua época, transformou-se num mestre de sua arte. Juntou, na veemência de seu modo de interpretar, a finura do trato com o papel e a majestade do porte dramático. Reformou o convencional e disparatado modo de o ator se trajar em cena, simplificando as vestes masculinas e retirando do palco os costumeiros e importunos espectadores, como era o hábito na sua época.

ler no ponto. Habilidade que tinha o/a ator/atriz que não conseguia decorar suas falas de reproduzi-las em cena a partir do ponto, "lendo" o texto nos lábios desse elemento de apoio, ou entendendo as próprias falas conforme eram sopradas por

ele, ao correr do espetáculo. A prática terminou, com a extinção dos pontos e com a invenção do ponto eletrônico.

levantar. Dar vida a um texto teatral sem qualidade dramática, ou mesmo a um espetáculo que tenha ficado medíocre. ♦ **Levantar a peça.** Fazer o primeiro ensaio de marcação.

levar à cena. O mesmo que encenar.

***lever-de-rideau*.** Expressão francesa, que já teve seu apogeu inclusive no meio teatral brasileiro, para qualificar um texto leve, gracioso, de pequena extensão e com poucas personagens, com o qual se dava início, às vezes, a uma noitada teatral. Muito usado para abrir saraus artísticos ou mesmo como *apéritif* para uma peça de extensão normal.

libretista. Autor do libreto de uma obra lírica (ópera) ou coreográfica (balé).

libreto. O texto literário de uma ópera, opereta, ou, mesmo, de uma revista musicada. No caso específico da ópera, o autor do texto, libretista, quando não parte de uma idéia própria, original, faz a adaptação de uma obra corrente, normalmente do teatro clássico, com a ajuda ou não de um compositor. Continuam célebres os libretos extraídos de *Otelo*, de Shakespeare*, adaptado por Boito e Verdi*; *A dama das camélias*, de Dumas Filho*, que virou *La Traviata*, na adaptação de Piave e Verdi. No Brasil, famosa é a ópera *O guarani*, de Carlos Gomes (1836-1896), cujo libreto foi extraído do romance homônimo, também de grande fama, de José de Alencar, e estreada no *Teatro alla Scalla*, Milão, em 1870. Na dança, o libreto inclui o texto em que deve constar, com detalhes, a explicação sobre a coreografia de um balé.

licença. Autorização concedida pelo autor ou seu representante legal – agente, associação de direito autoral, herdeiros – para uso do texto num espetáculo. No Brasil, a não ser em caso excepcional que, no mínimo, redunda num entendimento pessoal entre autor e empresário, qualquer texto teatral só pode ser encenado com a autorização expressa da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, que representa legalmente todos os autores de teatro, em todo o território nacional, a ela filiados.

Lied. Na estrutura da ópera, o solo que traduz a lírica emoção da personagem e tem o mesmo peso dos monólogos no teatro em prosa; poema cantado uma ou várias vezes, com ou sem acompanhamento. O *Lied* é de origem alemã, criado ao longo da Idade Média, dele originando-se o canto coral. No século XVI, foi criado o *Lied polifônico*, de caráter religioso, e, no século XVIII, desenvolveu-se o *Lied artístico* (*Kunstlied)*, muito próximo à melodia de salão e acompanhado pelo alaúde ou cravo. O *Lied* de concerto surgiu no século XIX, acompanhado por piano ou orquestra. Com o romantismo, o *Lied* ganha uma estrutura musical, organizada a partir de um poema e conjuntamente com ele. A música, de grande complexidade harmônica e bastante elaborada, sobrepõe-se

sempre ao texto, que passa para um plano secundário. A parte musical, então, é geralmente escrita para piano. Beethoven escreveu um ciclo pioneiro de *Lieder* sobre um mesmo assunto, fórmula depois repetida por outros compositores.

lingada. O mesmo que contrapeso.

linha. Corte imaginário no palco, dividindo-o em zonas, muito usado para situar a movimentação da cena. A que separa cena e proscênio, chama-se *linha dos bastidores*; a do centro, *linha do centro*. Todas as medidas, para determinar a posição do cenário, devem ser calculadas por elas. Planos; coordenadas. ♦ **Linha de fogo.** A fonte de iluminação frontal do palco, proveniente da ribalta, hoje abolida por técnicas e fontes de iluminação mais adequadas, como os *spots*, projetores, etc.

lírica (*arte*). Gênero no qual intervém o canto e a música.

lírico (*gênero*). V. *Teatro.*

lista de adereços. Relação completa dos adereços que serão utilizados no decorrer de um espetáculo. Esse rol de objetos deve ser organizado pelo contra-regra e, obrigatoriamente, consultado antes de cada espetáculo.

Living Newspaper, The (*O Jornal Vivo*). Movimento criado durante o *New Deal* (programa de intervenção econômica estatal adotado pelo presidente norte-americano, Franklin D. Roosevelt, logo após sua eleição, visando combater os efeitos da Grande Depressão), nos Estados Unidos da América do Norte, para ajudar a solucionar o problema do desemprego da classe teatral. O grupo encenava notícias publicadas pelos jornais da época, referentes sobretudo à crise de habitação, desemprego, problemas sindicais e reforma agrária. Os temas eram pesquisados por uma equipe de jornalistas e escritores, e depois colocados em forma dramática por dramaturgos. O movimento chegou a possuir cerca de 182 salas de exibição e mobilizou aproximadamente 10 mil profissionais de todos os níveis e categorias. Seu encenador mais importante foi Joseph Losey (1909-1984) e o dramaturgo mais destacado, Arthur Arent (1904-1972).

***Living Theater*.** Organização teatral norte-americana, fundada em 1951, por Judith Malina (1926-) e seu marido Julian Beck (1925-1985), com o objetivo de ser um "teatro vivo", transformando-se logo no exemplo mais significativo, na segunda metade do século XX, da procura desesperada e otimista de uma forma de espetáculo em que público e atores se comunicassem num só impulso e numa só direção à liberdade. Tentando uma síntese do Teatro Épico de Brecht* e do Teatro da Crueldade de Artaud*, evoluindo depois para uma estética de expressão corporal próxima do *happening**, funcionou segundo uma forma *sui-generis* de comunidade. Foi o mais autêntico símbolo da contestação mais radical, chegando a produzir a maior tempestade esquerdista no Festival de Avinhão, em 1968. Proi-

bido de atuar em vários países e festivais, seus atores chegaram a ser presos pelos generais no Brasil, em 1971, e a organização teatral acabou se fracionando em pequenos grupos que passaram a fazer *teatro de guerrilha*, até se dissolver integralmente em 1972.

livro de ponto. Texto integral da peça teatral que está sendo encenada, para uso do ponto pelo profissional que serve de apoio para os intérpretes durante o espetáculo, com indicações para orientação dos atores em cena.

localidade. Cada um dos assentos da sala de espetáculos, seja uma frisa, um camarote, a poltrona da platéia, ou o assento das galerias.

***logeion*.** Tablado de pouca profundidade, historicamente o primeiro palco teatral onde os atores representavam na antiga Grécia. Foi uma evolução do primitivo estrado do intérprete solitário, com o aparecimento de mais um ator.

***logos*.** Elemento grego usado em composição, para indicar a idéia da palavra; discurso. "Se a epopéia, a grande narrativa mítica, é manifestação primeva do *logos*, no drama que surge em fases posteriores já se manifesta o *dia-logos*, o *logos* fragmentado."

Lope de Vega, Félix de Lope de Vega y Carpio, dito (1562-1635). Historicamente, o primeiro grande dramaturgo espanhol e provavelmente o escritor mais prolífico da história literária do Planeta, com uma produção entre 1.200 a 1.500 textos teatrais. Teve uma vida sentimental muito agitada, mesmo depois de ter se ordenado sacerdote em 1613, e várias das mulheres com que manteve ligações amorosas influenciaram sua obra. Conquistou muitos adversários literários de peso, entre eles Cervantes* e Góngora (1561-1627). Criou a comédia de cunho nacional, com elementos cômicos, trágicos, eruditos e populares. Muitas de suas peças se caracterizam pela vitalidade e pelo enredo intrincado. *O alcaide de Zalamea* (1600), *Peribánez y el comendador Ocaña* (1614), *Fuenteovejuna* (1618), *La dorotea* (1632) estão entre suas principais obras para o teatro. Deixou também poesias líricas, peças religiosas e históricas, a novela autobiográfica *La dorotea*, uma epopéia burlesca, algumas imitações de Ariosto e de Tasso, novelas pastoris, poemas.

Lorca, Federico García (1898-1936). Poeta e dramaturgo espanhol, tornou-se um dos grandes nomes do gênero no século XX, associando a seu talento literário um ativismo político revolucionário intenso. Sua presença foi significativa como líder da chamada Geração de 27, que dominou o panorama cultural espanhol, no período. Poeta de extrema sensibilidade, cantou a alma popular da Andaluzia, identificando-se com o sofrimento dos mouros, judeus, negros e ciganos, perseguidos na região desde o século XV, ele mesmo, sendo homossexual, discriminado pela obsessão que os espanhóis têm

pela virilidade. De grande sonoridade e aura marcadamente sensual, seus versos passaram a ser recitados pelo povo espanhol. As personagens femininas de seu teatro vivem atormentadas entre o dever de uma tradição castradora e o apelo irresistível de libertação sexual. *Bodas de sangue* (1936), *A casa de Bernarda Alba* (1936), *Dona Rosita, a solteira* (1935) focalizam a frustração da mulher presa pelo preconceito, pela perfídia do amante, tudo envolto em dramas silenciosos ou entregues a uma atmosfera de violência e morte. García Lorca tinha planos de produzir peças chocantes para o público sonolento da Madri de seu tempo. Embora não estivesse ligado a nenhum partido político e sem ser militante, manifestou-se sempre corajosamente contra o fascismo que ameaçou dominar o País e, com o advento da República, em 1931, foi nomeado diretor de *La Barraca*, companhia teatral itinerante que percorria aldeias de todo o país. Em 1934, já era famoso como poeta e dramaturgo, morrendo prematuramente, fuzilado em 1936 pela polícia fascista de Francisco Franco, em Granada, no começo da Guerra Civil espanhola. Deixou uma obra internacionalmente aplaudida, onde pontificam, no campo da dramaturgia: *Mariana Piñeda* (1925), *O malefício da mariposa* (1919), *Os títeres de Cachiporra* (1920), *A sapateira prodigiosa* (1930), *O amor de dom Perlimpim com dona Belisa no seu jardim* (1931), *Retábulo de dom Cristóbal* (1931), *Dona Rosita, a solteira* (1935) e as experiências dramáticas que ele mesmo chamava de Teatro Breve, como *O passeio de Buster Keaton, A donzela, O marinheiro* e *O estudante e a quimera*.

lotação. O número de lugares existentes na platéia de uma casa de espetáculos para acomodar os espectadores sentados. **Lotação esgotada.** Todos os lugares da platéia ocupados, sem acomodação disponível.

***ludi scenae*.** Mome pelo qual eram conhecidos os espetáculos efetuados pelos *ludiones*. Os *ludi scenae* foram uma etapa mais avançada das *saturae romanae*.

***ludiones*.** Designação pela qual eram conhecidos os atores etruscos que estiveram em Roma, em 364 a. C., para fazer espetáculos de propaganda religiosa.

lugar do príncipe. Na antiga estrutura arquitetônica da casa teatral, o espaço central reservado ao príncipe, sua corte e convidados. É o equivalente, nos dias atuais, aos camarotes de honra na arquitetura à italiana, reservados às autoridades.

lugar teatral. Local onde é apresentado o espetáculo teatral e onde se estabelece a relação cena-público, podendo ser sobre um palco tradicional, com cenários tradicionais, ou numa praça pública, num estábulo, num vagão de trem, por entre as ruínas de um edifício. O lugar teatral é basicamente composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico – onde atua o ator e acontece o ato cênico.

Lully ou **Lulli,** Jean-Baptiste (1632-1687). Compositor italiano naturalizado francês. Caindo nas graças de Luis XIV, foi nomeado para a função de compositor de música de câmara real e encarregado dos balés da corte. Em 1661, recebeu o cargo de superintendente de música. De 1664 até 1670, colaborou estreitamente com Molière* na criação das comédias-balé *Le mariage forcé* (1664), *L'amour médecin* (1665), *O burguês fidalgo* (1670). Em seguida, passou a colaborar com Quinault*, em companhia de quem criou *Cadmus et Hermione*, em 1673, que deu origem a um novo gênero musical: a tragédia lírica. Sua obra alcançou grande sucesso na Europa de seu tempo, desenvolvendo a estrutura musical da ópera e renovando o estilo e a forma das aberturas, criando a chamada "abertura francesa", que começa com um movimento lento, ganha vivacidade e termina novamente lenta. Incorporou a dança como elemento especial de atrativo ao espetáculo, e criou uma escola francesa de violino. Entre sua vasta produção, merecem destaque as tragédias líricas *Alceste* (1674), *Teseu* (1675), *Ísis* (1677), *Amadis* (1684).

luz de cena. 1. Luminária acesa o suficiente para clarear o palco, enquanto é feito algum ensaio. **2.** Luminária que fica iluminando o palco nos intervalos do espetáculo; luz de ensaio.

luz difusa. Luz que se espalha pelo cenário sem fixar com muita nitidez os contornos dos objetos por ela iluminados.

luz negra. Luz intensa, ultravioleta, projetada por meio de equipamento especial, servindo para dar destaque a determinados pontos do cenário, figurino ou adereços previamente retocados ou contornados com tinta fosforescente. Ao contato com a ultravioleta, criam-se na cena, mergulhada na escuridão, efeitos luminosos de grande impacto visual.

luz de horizonte. Gambiarras verticais destinadas a iluminar o fundo da cena; carrilão.

luz de serviço. Iluminação normal para ensaios; luz de cena.

Maccus. Personagem característico das *Fabulae Atellanae**, cujas características eram rusticidade e glutonaria, no linguajar e no comportamento, e estupidez de caráter.

Machado, Maria Clara (1921-2001). Dramaturga, diretora de teatro e atriz. Em 1952, fundou *O Tablado*, grupo experimental que acabou se transformando em escola de arte dramática, responsável pela publicação dos *Cadernos de Teatro* (1956), uma das raras publicações especializadas do país. Transformadora da dramaturgia infantil, tem uma vasta obra, com títulos clássicos: *Pluft, o fantasminha* (1951), *O cavalinho azul* (1960), *Gata Borralheira* (1962), *A bruxinha que era boa* (1950), entre outras.

Machiavelli, Niccolò (1469-1527). Diplomata e cientista político florentino, autor de *O príncipe*, um dos clássicos da ciência política universal, e de uma das grandes sátiras do século XVI, *A mandrágora* (1520). [Cf. *Maquiavel*.]

maestrino. Compositor de música ligeira.

maestro. Profissional responsável pela condução da orquestra e do coro vocal. ♦ **Maestro auxiliar.** Responsável pelo ensaio isolado dos músicos e dos cantores, preparando-os para passá-los ao regente titular; o segundo maestro. **Maestro-regente.** O titular do elenco ou do teatro que, teoricamente, só deveria assumir sua função junto aos músicos e cantores, depois de estes terem passado por um preparo preliminar com o maestro auxiliar.

Magalhães, Domingos José **Gonçalves de** (1811-1882). Primeiro dramaturgo brasileiro a escrever sobre tema brasileiro, com a peça *Antônio José ou o poeta e a Inquisição* (1839), representada por um elenco genuinamente brasileiro, o do ator João Caetano.*

mágica. Gênero popular, de montagem deslumbrante. Consistia numa peça de ação fantástica, normalmente musicada, podendo ocorrer enxertos cômicos, fundamentada no sobrenatural e grandiloqüente, plena de transformações, sortilégios e efeitos visuais, na qual era comum a exis-

tência de fadas, demônios e duendes. Seus autores ou tradutores entregavam-se sem reservas à fantasia, sem ligar para a verossimilhança e não tendo outro objetivo senão o de provocar a ilusão e o prestígio que lhes pudesse dar o luxo da encenação, o esplendor dos cenários, a riqueza dos figurinos, a graça dos bailados e o encanto da música. Não se descuidavam de uma grande figuração, serviam-se de maquinismos complicados para atingir a irrealidade desejada e os efeitos feéricos de luz. Foram célebres, no gênero: *Ali-Babá e os 40 ladrões, O Diabo coxo, O bico do papagaio, A pêra de Satanás, Os sete castelos do Diabo, A filha do ar, As maçãs de ouro, Frei Satanás, A fada de coral,* entre outras. Praticaram esse gênero escritores notáveis, como Molière*, com sua desconcertante *Psyché*, Corneille*, Shakespeare*, com *A tempestade* e *Sonho de uma noite de verão*, e tantíssimos outros nomes dos teatros russo, alemão, escandinavo e espanhol. No Brasil, destacaram-se como autores desse gênero Eduardo Garrido, Soares de Sousa Júnior, Assis Pacheco e os compositores Luís Moreira Capitani, Paulino Sacramento e Costa Júnior.

Magno, Paschoal Carlos (1906-1980). Teatrólogo, crítico teatral, diplomata. Em 1918, inicia-se como poeta. Em 1930, ganha o prêmio da Academia Brasileira de Letras com sua peça *Pierrô*, representada no ano seguinte pela *Companhia Jaime Costa*, no *Teatro João Caetano.* Em 1938, fundou o *Teatro do Estudante do Brasil**, encenando textos de Shakespeare*, Sófocles*, Eurípides*, Ibsen*, Martins Pena*, e revelando grandes atores para a cena nacional. Instalou em sua própria casa, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, o *Teatro Duse*, com cem lugares. Organizou a histórica Concentração do Teatro do Estudante, na Tijuca, réplica da iniciativa de Copeau*, na França. Instituiu o Prêmio Nicolau Carlos Magno, para autores novos, sob os auspícios do *Teatro do Estudante de Pernambuco* (1948), e foi o idealizador do Seminário de Arte Dramática e do *Teatro Experimental de Ópera* (1948). Em 1957, ganhou o prêmio de melhor serviço prestado ao Teatro, conferido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Sua vida de dedicação às artes cênicas pode resumir-se no que a seu respeito disse Paulo Bettencourt: "O Teatro Brasileiro tem duas fases, uma antes e outra depois de Paschoal Carlos Magno".

maiô. Calça de meia, algodão, laicra ou náilon, ajustada às pernas, usada por bailarinos/as ou atores/atrizes em peças de época; malha.

malagueta. Calço pontudo, de madeira ou ferro, que é enfiado no primeiro travessão da varanda, e serve para fixar as cordas de manobras que sustentam os cenários presos ao urdimento. Usa-se geralmente no plural, *malaguetas*.

Mambembão. Projeto desenvolvido pelo Ministério da Educação e Cultura brasileiro, através do Serviço Nacional do Teatro – SNT, nas déca-

das 70/80 do século XX, que consistia no patrocínio de grupos de teatro, amadores e profissionais, em turnês e festivais pelo país, privilegiando as regiões culturalmente pouco favorecidas.

mambembar. Representar num mambembe.

mambembe. 1. Grupo de artistas sem grandes requintes, quer de formação artística, quer de talento, que monta um repertório com textos de qualidade duvidosa, quase sempre apelando para o riso fácil ou o dramalhão carregado de lugares-comuns e cacoetes pré-fabricados, saindo então pelo interior do país em temporadas caça-níqueis. O mambembe difere da chanchada*, que qualifica o espetáculo isolado, enquanto aquele envolve todo o conjunto de artistas e o repertório, quase sempre em excursão. O dramaturgo maranhense Artur Azevedo caricaturou de forma magistral esse tipo de teatro em sua comédia *O mambembe*. **2.** Espetáculo de qualidade duvidosa.

mamulengo. Gênero de teatro de bonecos muito popular no Nordeste brasileiro. De um modo mais geral, o boneco para teatro de fantoches, rico em situações cômicas e satíricas. O nome talvez tenha se originada da junção das palavras *mão* e *mole*, inerente à técnica de dar vida ao boneco, que é constituído de uma cabeça, moldada em massa de papel (*papier-mâcher*), argila, pano, ou outro material de fácil modelação, e um corpo com saiote por onde o manipulador enfia a mão para movimentar o boneco: o dedo indicador trabalha com a cabeça, e os dedos polegar e médio, com os braços; mão mole, mão que se move. No Nordeste brasileiro, principalmente em Pernambuco, essa manifestação se faz através de representações dramáticas, usando-se um palco ou algum espaço elevado, onde são representadas de preferência cenas de assuntos bíblicos ou de atualidade local. Tem lugar preferentemente por ocasião das festividades da igreja. O mamulengo é conhecido por outros nomes, em diferentes partes do Brasil: *João Redondo*, no Rio Grande do Norte; *João Minhoca*, no Rio de Janeiro. Na França, tem o nome de *Marionette* ou *Polichinelle;* na Inglaterra, *Punch*; *Jen Klassen*, na Áustria; *Hans Pikelharing*, na Holanda. V. *Fantoche*.

mamulengueiro. Aquele que trabalha com mamulengos.

mané-gostoso. V. *Fantoche.*

manipulador. O técnico que dá vida a todos os gêneros de bonecos: fantoches, marionetes, bonecos de vara, mamulengos, etc.

manobra. Mutação ou parte da mutação dos cenários. Essa operação é normalmente feita da varanda. Por extensão, pode-se chamar de *manobra* a todos os movimentos necessários às mudanças de cena. Numa outra concepção, é o conjunto de três cordas que servem para movimentar cenários e telões na vertical. Essas cordas são designadas pelos nomes de *comprida*, a que fica à es-

querda; *do meio*, a que fica no centro; e *curta*, a que fica à direita. Devidamente *afinadas*, isto é, niveladas por igual, são operadas harmoniosamente a um só tempo. Também fazem parte do conjunto de manobras as roldanas e as alavancas, destinadas à sustentação e à movimentação dos cenários; a movimentação desses conjuntos.

mansion. O palco do teatro medieval. V. *Mansões.*

mansões. Cenários alinhados ou superpostos no palco medieval, onde a ação dramática se desenvolvia. Esses palcos, em algumas situações, chegavam a medir até cinqüenta metros de comprimento por vinte e cinco de fundo. E os cenários se assemelhavam muito aos dos dias atuais, com estrutura de armação de madeira forrada de lona pintada, representando construções de vários tipos, de acordo com as necessidades das obras a serem encenadas. Na Alemanha, eram chamados *castelos;* no teatro elisabetano, *mansions*.

mão francesa. O mesmo que *esquadro*.

maquete. Modelo em miniatura de um cenário, onde estão figurados todos os detalhes. De grande utilidade para o trabalho do cenotécnico, diretor e iluminador; maqueta.

maquiador. Profissional responsável pela preparação do rosto dos intérpretes que vão atuar em cena; aquele que faz a maquiagem dos intérpretes.

maquiagem. 1. ato ou efeito de maquiar-(se). Maquilagem; caracterização. 2. Técnica de preparar o rosto do/a ator/atriz, à custa de batons, ruges, pós-de-arroz ou apliques e máscaras, de acordo com a personagem a ser interpretada ou, em alguns casos, para contrabalançar a crueza das luzes ou a falta delas, no palco. No caso de excesso de luz em cena, a maquiagem é invisível para o espectador, mas evita que o/a ator/atriz pareça "pálido" sob a luz dos refletores, como também serve para "disfarçar" a ação do tempo sobre a face do/a ator/atriz, em determinadas situações. **3.** O cosmético usado pelos atores e atrizes para proteger ou fazer a modificação da aparência do rosto e as partes descobertas do corpo.

maquiar. Ação de aplicar no rosto, seguindo técnicas especiais, o material de maquiagem.

Maquiavel, Nicolau. V. *Machiavelli, Niccolò.*

Maquiavel. Tipo convencional no teatro elisabetano, cuja única preocupação era fazer maldades. É calcado na figura do dramaturgo e pensador político italiano Niccolò Machiavelli.

maquinária. O conjunto das máquinas e equipamentos que garantem a infra-estrutura necessária para que o espetáculo aconteça, quer deslocando os elementos cenográficos, quer produzindo efeitos especiais impossíveis de serem realizados sem ajuda mecânica; maquinismo.

maquinismo. O mesmo que maquinária.

maquinista. Profissional responsável pela montagem dos cenários em todos os seus detalhes, movimentação e troca dos mesmos durante o espetáculo, a partir do projeto do cenógrafo. É também o responsável pela afinação dos panos, mutações, movimento das cortinas e pelo bom funcionamento de alçapões, calhas, tramóias, enfim, pela saúde material do palco e perfeito funcionamento da caixa do teatro. Nessa função, o maquinista pode ser considerado o engenheiro, cujos projetos são executados por carpinteiros especializados ou técnicos diferenciados. ♦ **Maquinista auxiliar.** Aquele que auxilia o maquinista-chefe em suas atribuições. ♦ **Maquinista-chefe.** O principal de uma equipe de maquinistas, responsável pela atuação e supervisão de todo o pessoal técnico, seja o que atua no palco, como os que estão operando das varandas; carpinteiro-chefe. ♦ **Maquinista de varanda.** Aquele que maneja a manobra e demais equipamentos a partir do urdimento.

marca. Definição de cada uma das posições ocupadas pelo ator dentro do espaço cênico durante sua atuação no espetáculo; anotação feita no texto pelo ator, indicando suas posições ou deslocamentos no palco durante a ação; área de ação limitada para o ator. V. *Marcação.*

marcação. O conjunto de movimentos estabelecidos pelo diretor para o desenvolvimento de ação, em cena, desde as entradas e saídas de cada intérprete, postura e localização de cada personagem dentro do cenário, produção de ruídos, efeitos de luz e sons, até o mínimo gesto que possa contribuir para o entendimento da ação dramática. Todo plano de uma produção profissional exige minucioso projeto de marcação, sendo usuais a marcação de luz, de som, etc. Jean Vilar (1912-1971), o grande encenador francês, escreveu em uma de suas obras teóricas, "aqui, trata-se de simplificar, de despojar. Não se trata de fazer valer o espaço, mas sim de desprezá-lo ou ignorá-lo."

marcar (*o papel*). Ação de fazer a marcação (o diretor) ou marca (o/a intérprete), anotação gráfica minuciosa que cada intérprete faz em seu texto, de acordo com as sugestões do ensaiador quanto à sua movimentação em cena: entradas, saídas, gestos, comportamento e, na medida do possível, até determinadas entonações de algumas falas especiais.

Marceau, Marcel (1923-). Mímico francês, discípulo de Etienne Decroux, iniciou-se na pantomima ao lado de Jean-Louis Barrault.* Em 1947, fundou sua própria companhia e, nesse mesmo ano, criou sua mais famosa personagem, o palhaço chaplinesco de rosto branco, Bip*, que associa a consciência trágica à sensibilidade romântica. Em 1958, fundou uma escola para mímicos, em Paris.

marionete. Boneco de engonço, feito de madeira, papelão ou metal, re-

presentando pessoas ou animais, controlado por fios ou vareta, manipulado por uma pessoa, o marionetista, em representações dramáticas; títere. – A técnica de apresentação de marionetes é bastante antiga e sua origem remonta ao Egito. Do Oriente, essa forma de espetáculo foi transportada para a Itália e, dali, à Espanha, tornando-se popular em muitos países da Europa. Durante a Idade Média, na França, o espetáculo de marionetes tinha caráter religioso e nele apareciam sempre figuras representando Nossa Senhora. Daí, possivelmente, a origem da palavra: *marionette,* em francês, deriva de *Marion,* diminutivo de *Marie* – a Virgem Maria. ♦ **Marionete de fio.** Nesta designação, incluem-se os bonecos mais sofisticados e mais autênticos, que ficam pendurados por fios a uma pequena cruzeta, através dos quais pode executar os mais diferentes movimentos, desde o pestanejar de pálpebras até complicados passos de dança. Neste gênero, o manipulador se coloca acima do palco. Tradicionalmente construídos de pano, massa de papel ou madeira, hoje eles já são feitos de plástico e outros materiais sintéticos, e até manipulados por controle remoto ou eletronicamente. ♦ **Marionete de luva.** Popular com a designação de fantoche, é constituído por uma cabeça em madeira, massa de papel, papelão ou outro material, montada num camisolão de pano, cujos movimentos são conseguidos pela mão do manipulador que enfia o dedo indicador na cabeça do boneco, o polegar e o médio em cada uma das luvas que fingem ser mão ou braço. ♦ **Marionete de teclado.** Marionete manejada por uma haste que lhe segura a cabeça. Os movimentos se processam por meio de teclas que orientam cordéis ligados aos braços e às pernas. ♦ **Marionete de vareta.** Boneco de madeira, massa ou outro material, articulado e movimentado por baixo através de varetas que firmam o corpo e estão ligadas aos braços do boneco. Este tipo possui pernas e braços, e pode também fazer movimentos de boca e olhos, dependendo da habilidade de seu construtor e manipulador. Marionete de haste; fantoche de vareta.

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de (1688-1763). Dramaturgo francês, autor de 55 comédias escritas entre 1720 e 1740, caracterizadas pela delicadeza de tratamento e diálogos espirituosos, um estilo que consagrou a expressão *marivaudage*, para dizer algo elaborado ao modo de Marivaux. Ficaram famosas: *Arlequim educado pelo amor* (1720), *A surpresa do amor* (1722), *O jogo do amor e do acaso* (1730), *As falsas confidências* (1737), entre outras.

Marlowe, Christopher (1564-1593). Dramaturgo e poeta inglês, predecessor de Shakespeare*, e um dos mais influentes autores para o desenvolvimento do teatro elisabetano. Estreou sua carreira de dramaturgo aos 23 anos de idade com *Tamerlão, o grande* (1587), e, de sua produção, chegaram até nossos dias obras de grande valor para a história do tea-

tro universal. Vale citar *O judeu de Malta* (1589/90), *Eduardo II* (1593), a primeira grande tragédia histórica da dramaturgia inglesa, que influenciou o *Ricardo II*, de Shakespeare*, *A tragédia de Dido, rainha de Cartago* (1594), escrita em parceria com Thomas Nashe, *Massacre em Paris* (1593), e *A trágica história do dr. Fausto* (1604), a primeira abordagem da figura lendária que serviu de modelo a Goethe.* Marlowe colocou o ator como centro dominante da peça e fez com que a personalidade da personagem sobressaísse mais do que a própria ação. Segundo a maioria dos estudiosos, foi o introdutor do verso branco de cinco pés, que seria mais tarde largamente usado pela dramaturgia inglesa nos séculos XVIII e XIX, e também na alemã, sobretudo com Goethe e Schiller, e teria escrito seus trabalhos mais amadurecidos, supõem os estudiosos de sua obra, por razões políticas. Morreu assassinado, admitem os historiadores, por motivos políticos, sob a suposição de ser agente secreto da rainha Elisabeth.

Martins Pena, Luís Carlos (1815-1848). Dramaturgo brasileiro, criador do teatro de costumes no Brasil, autor de farsas e comédias que criticam a hipocrisia e as convenções sociais, satirizando principalmente os ícones da sociedade, como o padre, o juiz corrompido, o político inescrupuloso, o novo rico deslumbrado, o casamento e a família. Escritas em pleno domínio do romantismo, antecipam o realismo no teatro. É volumosa sua obra, merecendo destaque *O juiz de paz, na roça* (1842), *Judas em sábado de aleluia* (1844), *O noviço* e *Quem casa, quer casa* (1845).

máscara. Expressão do rosto do/da artista. Adereço de papel pintado, tecido, madeira ou outro material, com que o/a ator/atriz cobre parcial ou totalmente o rosto, originalmente para realçar a caracterização de personagens fantásticas (deuses, figuras mitológicas, demônios), sentimentos, estados de espírito e até animais. Confundindo-se com a origem do drama, a máscara foi praticamente o primeiro elemento cênico a ser a ele incorporado. Usada necessariamente no teatro grego, pois o ator encarnava diversas personagens sucessivamente, era uma convenção, um símbolo ou uma abstração da emoção ligada à personagem. Na Grécia, ligada ao culto de Dioniso*, de cujo ritual se originou a tragédia, nasceu como elemento zoomórfico. Com Téspis*, ganhou feições humanas. Seu aprimoramento expressivo, contudo, deve-se ao escultor Fídias (sec. V a. C.), relacionando-se com a evolução das artes plásticas, quando ela passou a exprimir sentimentos, perdendo a expressão original e única do *rictus*, que se repetia uniformemente em rostos alegres ou tristes. No princípio, a máscara era feita de uma mistura de farrapos com estuque fortemente comprimido, revestido por um reboco de gesso sobre o qual os pintores traçavam expressões fisionômicas, e servia não só para caracterizar tipos e emoções, como também para realçar a figura do ator

e projetar sua voz, como se fosse uma espécie de megafone, contribuindo para o efeito de estranhamento eventualmente exigido pela representação das figuras divinas e legendárias. Os orifícios existentes para os olhos eram diminutos, correspondendo apenas à pupila, pois o resto era indicado pela pintura, enquanto a cavidade da boca, em regra, se abria enorme, de maneira a projetar a voz do ator, e só por exceção continha simulação de dentes. Segundo uma descrição de Pólux, existiram 28 tipos diferentes de máscaras para a tragédia, 4 para o drama satírico e 43 para a comédia. Do repertório trágico, 6 tipos eram de anciãos, 8 de moços, 11 de mulheres e 3 de empregados. As 4 máscaras do drama satírico representavam um sátiro velho, um barbudo, um imberbe e Silene. As da comédia destinavam-se a figuras diferentes de tipos de velhos, velhas, parasitas, camponeses, etc. As máscaras do teatro romano não eram genéricas como as do teatro grego, destinadas a indicar o gênero de peça ou a categoria social da personagem, e sim máscaras individuais, destinadas a indicar o tipo e até tornar reconhecível o ator. Entre essas, as mais antigas foram a de *Pappus,* ora aparecendo como um pai rabugento, ora como um velho ridículo namorador de mocinhas; *Maccus*, o avarento e glutão; *Baccus*, o bêbado; e *Baldus*, o fanfarrão. Na *Commedia dell'Arte,* passaram a usar meia máscara, que deixava a boca e a parte inferior do rosto descobertas, com funções mais específicas, entre elas a de tornar a personagem imediatamente reconhecível por um público pouco familiarizado com o gênero, preservar a integridade da personagem, como tal, sem o perigo de ser corrompida pelos diferentes intérpretes, e deixar ao ator espaço para cuidar, no ato criativo, da invenção dos jogos corporais. Foi nesse período, século XVI, que surgiram as mais populares máscaras da comédia, como a do Arlequim.* Pantaleão* surge no século XVIII e é outra máscara que ficou célebre. Polichinelo*, sempre trajado de branco, atravessou o tempo, como descendente do *Maccus* das *Fabulae Atellanae*.* O Doutor*, cabotino, é quase sempre aliado de Pantaleão. A Colombina* é um Arlequim de saias. Gradualmente, a máscara foi perdendo seu lugar, sendo substituída pela caracterização ou maquiagem. Houve uma tentativa de reintroduzi-la no espetáculo, no início do século XX, com a descoberta do teatro nô, de origem japonesa. Voltando ao uso por um período considerável, sobretudo pelos encenadores ligados ao Expressionismo*, e especialmente pelo dramaturgo irlandês William Butler Yeats (1865-1939), a idéia não avançou muito na prática.

Máscaras (*Os*). Nome plural como ficaram conhecidas as várias máscaras da *Commedia dell'Arte*.

mascarada. Forma de espetáculo cortesão, com características de entretenimento dramático, conjugando elementos musicais ao texto dramático, algo entre o bailado e a revista

musicada, surgida no século XVII, na Inglaterra, e muito popular entre a nobreza. Nesse gênero, membros da aristocracia freqüentemente se juntavam aos atores e, em regra, sobretudo para guardar o anonimato, usavam máscaras, daí o nome da diversão. Explorando geralmente temas mitológicos, caracterizava-se pela sucessão de quadros, danças e comicidades, representadas com requintes de luxo pelos seus participantes. As mascaradas tiveram grande desenvolvimento nas cortes de Jaime I, tendo o poeta e dramaturgo inglês Ben Jonson* produzido várias obras no gênero. Outro grande colaborador do gênero foi Inigo Jones*, criando a maquinaria necessária para viabilizar o espetáculo, desenhando trajes, principalmente os da corte.

***masques*.** Forma de representação teatral, de origem francesa e italiana, muito popular no teatro elisabetano, que ampliava as perspectivas da elaboração de decorações e efeitos espetaculares, como a descida dos deuses do céu, muito apreciada na corte inglesa da última parte do século XVI e começo do XVII. Em *Cimbelino*, de Shakespeare*, por exemplo, Júpiter desce de um trovão e de um relâmpago montado numa águia. No gênero, os atores usavam máscaras, donde seu nome, e realizavam uma forma de espetáculo de dança, de música, de poesia, de alegoria e de encenação de grande espetáculo. A máscara é comparável ao balé da corte e aos primórdios da ópera. Duas tendências dominavam a máscara: a do texto poético e literário, e a do espetáculo de grande maquinaria e de efeitos visuais. A antimáscara, inventada por Ben Jonson*, é a versão grotesca e puramente pantomímica do gênero, sempre representada como interlúdio cômico, antes ou durante a máscara propriamente dita. Máscaras.

massa. 1. Conjunto de coros. **2.** Figuração. **3.** Comparsaria. **4.** Em caracterização, pasta compacta que serve para efeitos especiais no rosto do/da intérprete, modificando a estrutura de sua face.

mastro. Haste vertical de madeira, com seis a nove metros de altura, que serve de suporte a um trainel e tem sua extremidade inferior encaixada num carro que se move no primeiro porão.

matar. Termo que define o conjunto de erros e equívocos do elenco, ou do diretor, que concorre para transformar a peça num espetáculo medíocre (“*matou a peça*”). Quando esses equívocos e erros acontecem só com uma personagem, diz-se que o ator Fulano *matou* o papel. Uma peça, aliás, já pode nascer *morta*, de acordo com seu valor literário. A ocorrência da *morte* de um papel ou de uma peça pode normalmente se registrar quando o diretor ou o intérprete não compreende a intenção do autor ou o que ele estaria dizendo com o seu texto e suas personagens. Pode também acontecer que o trabalho esteja sendo feito sem o devido interesse profissional.

material de cena. Móveis, objetos de decoração do cenário e de uso dos atores e, em alguns países, até mesmo as árvores cenográficas que são usadas ao longo do espetáculo. ♦ **Material de cena dramático.** Toda a matéria contida no texto literário ou por ele sugerida, que reúne desde as falas das personagens às idéias, gesticulações, etc.

matinal. Espetáculo feito pela manhã.

***matinê*.** Palavra de origem francesa que serve para designar, em algumas regiões brasileiras, o espetáculo apresentado durante o dia, em geral no fim da tarde, eventualmente pela manhã. Em outras regiões, para cada momento do dia são usadas expressões específicas, como matinais, para espetáculos pela manhã, e vesperais, para os realizados durante à tarde.

***mecané*.** Mecanismo cenográfico usado nos antigos teatros gregos, o qual se constituía de uma viga horizontal estendida sobre a *orchestra,* partindo do teto da *skené*, próprio para "transportar para os céus" deuses e heróis.

Mecenas, Gaio. Estadista romano que viveu de 60 a. C. a 8 a. D., de significativa projeção política no seu tempo, tendo participado de grandes negociações internacionais. Quando Otávio foi sagrado imperador e lhe ofereceu cargos e honras, recusou a todos, alegando ser-lhe suficiente a amizade das pessoas. De gosto bastante refinado, dedicava-se a escrever poesias e reuniu em torno de si as figuras mais representativas das letras e das artes de seu tempo, entre as quais Virgílio, Horácio, Vário, Propércio, chegando a sustentá-los materialmente para que produzissem, sem restringir-lhes a liberdade. De substantivo próprio, seu nome, Mecenas, transformou-se em substantivo comum, para identificar o patrocinador generoso, protetor das letras, artes e ciências, ou dos artistas e sábios.

mecenato. Condição, título ou papel de mecenas.

medidas de cena. As medidas da área de representação.

medieval. Período histórico em que a arte teatral tomou rumos diferentes, criando gêneros e formas próprias de expressão dramática, rompendo inclusive com a velha tradição helenística das três unidades dramáticas, passando a ação de sucessiva para simultânea. Aproveitando-se, inclusive, das novas concepções cenográficas, a cena passou a refletir a imagem reduzida do mundo.

megárica (*farsa*)**.** Gênero que explorava a crítica de determinadas classes e funções sociais, encontrando no cozinheiro um dos seus melhores alvos. A importância atribuída à cozinha, à comida e à boa vida são aí descritas com intuito de denúncia. Entre os melhores autores do período e do gênero, estão Epicarmo, Antífanes e Aléxis.

meia-entrada. Ingresso colocado à venda pela metade do preço para determinadas categorias sociais, tais como estudantes, militares, crianças,

religiosos etc., a critério dos empresários, da direção das casas de espetáculos e por dispositivo de lei.

Meiningen, Jorge II de Saxe e, dito **Duque de** (1827-1914). Revolucionou o teatro europeu de sua época, acabando com o primado do ator, instituindo o teatro de equipe e dando, a um diretor geral, a autoridade indispensável para que houvesse unidade artística no espetáculo. Interessado pela exatidão histórica, no que dizia respeito aos ambientes ou indumentárias, procurou a ajuda até mesmo de arqueólogos, instigando então uma linguagem cenográfica naturalista. O cenário deixou de ser pintado em papel para ser construído, e todos os elementos do espetáculo passaram a ter sua importância destacada. Historicamente, foi o iniciador da direção moderna, tendo influenciado tanto o encenador e teórico russo Stanislavski* como o diretor francês André Antoine.*

meio-soprano. No campo da música, o registro da voz feminina grave, logo abaixo do *soprano* e acima do contralto.

melodia infinita. Expressão proposta por Richard Wagner* para designar uma ópera sem árias e sem recitativos, como nas obras anteriores, que, no entendimento dos *experts,* sufocavam os cantores.

melodrama. Na tragédia grega antiga, o diálogo cantado entre o corifeu e uma personagem, embrião remotíssimo dos duetos da ópera. Mais tarde, entre os séculos XVII e XVIII, ganhou outras características, quando as falas passaram a ser intercaladas ou acompanhadas de música, como em *Pigmaleão,* escrito em 1770, por Jean-Jacques Rousseau. Mas foi o poeta e dramaturgo italiano Pietro Metastasio (1698-1782) quem popularizou o gênero, dando-lhe as características definitivas em que os diálogos, demasiadamente sentimentais e românticos, entremeados de música (donde sua designação), estão recheados de situações turbulentas e pomposas, muito embora vazios de conteúdo. Posteriormente, a música foi abolida, podendo acontecer eventualmente, passando o termo a designar peças teatrais em que as personagens são estereotipadas e o conflito é resolvido pelo arrependimento e pela penitência – liberto, por conseguinte, da fatalidade –, predominando a intriga sobre a ação, resultando sempre em situações de grande sofrimento, de efeitos fáceis e lacrimejantes, destinados a comover a platéia; peça teatral sentimentalesca, de um romantismo piegas, com situações e diálogos turbulentos, de cunho pomposo, mas de caracterização escassa, superficial e de má qualidade; o mesmo que dramalhão; drama sentimental; drama lacrimoso.

melodramático. Relativo ao melodrama; que tem caráter ou apresenta situações de melodrama. Tudo que traduz sentimentos exagerados, ridículos. Ator ou atriz que exagera na interpretação.

***mélodrame*.** Ópera de diálogos falados, usados por Ludwig von Beethoven em algumas de suas óperas, ocorrendo pela primeira vez em *Fidélio* (1805-1814).

melopéia. A palavra grega para a arte de compor música, considerada por Aristóteles* como uma das seis partes da tragédia, sendo as outras cinco o enredo, a personagem, a dicção, a diánoia e o espetáculo.

Melpômene. Uma das nove musas gregas, a que representava e defendia a tragédia.

Menandro (342-292 a. C.). Comediógrafo grego, criador da *Comédia Nova*, a quem são atribuídas 108 peças, quase sempre sobre o tema do amor contrariado, das quais apenas *O misantropo* sobreviveu na íntegra. Do restante, conhecem-se apenas títulos, alguns fragmentos e cópias romanas. Partindo-se do princípio de que os comediógrafos de sua época ocupavam-se geralmente de casos amorosos e intrigas familiares, é de se supor que seus enredos se fixassem também nesses casos e temas de sua época.

menestrel. 1. Na sociedade feudal européia dos séculos XII e XIII, mistura de cantor da corte e do antigo *jogral* dos tempos clássicos, que vivia sob a dependência de um senhor e, em alguns casos, acumulava também a função de *trovador*. Dotado de impressionante versatilidade, o menestrel ocupou o lugar do poeta culto, especializado na balada heróica, sendo a um só tempo músico, dançarino e acrobata, executando divertimentos de todos os gêneros, desde as canções de bailes às histórias de fadas e lendas dos santos. A partir de 1321, os menestréis passaram a se organizar em corporações. **2.** Nome dado aos comediantes negros ambulantes, nos Estados Unidos, por volta de 1896.

Menipo. Escravo liberto, de origem fenícia, que, entre os séculos IV e III a. C., se consagrou na Grécia, como poeta e filósofo da Escola Cínica. Suas sátiras, vivas e espirituosas, constituíram a primeira expressão da filosofia cínica, inspirando Varrão e Luciano.

mensageiro. Personagem convencional no teatro grego. Sua função era a de narrar os eventos que haviam acontecido antes do início da peça ou ocorridos fora de cena. Usando uma linguagem de grande teor poético, o dramaturgo eximia o espectador das cenas de violência física, como suicídios, enforcamentos, assassinatos.

merda. Forma cabalística de tratamento entre artistas de teatro, de caráter e origem francesa, para desejar boa sorte e sucesso um ao outro. É usada antes de o espetáculo começar, ou de o artista entrar em cena. É hábito, no Brasil, usar eufemisticamente a forma *merde*. A superstição aconselha não agradecer nem dar qualquer réplica aos votos de "merda para você".

mesa de controle. Mesa especial, com chaves e botões, através dos quais é

feito o controle dos quadros de luz e de efeitos; mesa de comando.

mestre de bailado. Bailarino, não necessariamente o coreógrafo, que prepara e ensaia os demais para os números de bailado no espetáculo.

mestre coreógrafo. O que dirige a parte coreográfica, ensaiando os grandes bailes e todas as marcações, desfiles e evoluções, indicados no texto da peça e sugeridos pelo ensaiador, a cuja orientação artística está imediatamente subordinado.

mestre-de-cerimônias. Figura ligada ao teatro elisabetano, cuja principal função ou tarefa era fazer com que os grupos teatrais ensaiassem diante dele os textos que deveriam ser encenados para o público. Foi a forma embrionária dos modernos encenadores, coordenando de forma bastante elementar os diferentes elementos que contribuíam para a realização do espetáculo, segundo os critérios admitidos entre as partes envolvidas.

meter em cena. Organizar o conjunto de uma peça com todos os pormenores da encenação.

***Method*.** Adaptação norte-americana feita pelo *Actor's Studio*, para uso, nos seus laboratórios, da teoria de Konstantin Stanislavski* sobre atuação, criação e direção, defendendo o princípio de que o ator deve encarnar a personagem até perder-se nela. Os mais importantes expoentes americanos desse sistema são os encenadores Lee Strasberg* e Elia Kazan.* V. Actor's Studio.

Método. Uma das inúmeras expressões usadas para designar o conjunto de regras de comportamento, elaboradas pelo encenador e teórico russo Konstantin Stanislavski*, adotadas na época áurea do realismo pelo *Teatro de Arte de Moscou*, para uma estética de representar fora do modelo aristotélico tradicional. O *Método* resume-se numa técnica de adestramento, que conduz o ator a um processo de educação do duplo instrumento de que o artista dispõe – alma e corpo – através de técnicas psicofísicas. Seu criador partiu do princípio de que a criação dramática exige em primeiro lugar uma concentração completa de todo o ser, quer física, quer espiritual; formalização codificada da técnica de interpretação; Sistema.*

***metteur-en-scène*.** Expressão francesa, para qualificar o profissional que dirige um espetáculo; especialista que faz a *mise-en-scène*; o diretor ou encenador.

Meyerhold, Vsevolod Yemilyevitch (1874-1940). Diretor e teórico russo de origem alemã, discípulo de Nemirovitch-Danchenko (1858-1943) e mais tarde de Stanislavski*, defensor intransigente do construtivismo e da estilização do ato de representar, que exerceu uma influência poderosa no teatro de vanguarda do Ocidente. Introduziu uma série de inovações na mecânica do espetáculo e na genética do palco, começando sua revolução propondo a eliminação de uma série de convenções cênicas do teatro natura-

lista, entre elas a da quarta parede.* Pensando numa comunicação mais direta com o espectador, tentou a eliminação do pano de boca, da ribalta e dos cenários, propostas essas que marcariam a ruptura definitiva com o naturalismo. Para Meyerhold, o teatro não é uma simples imitação da realidade, mas um organismo com vida própria. Restringindo o cenário ao mínimo indispensável, criou mecanismos que possibilitassem a multiplicação do espaço cênico, com o uso de estruturas geométricas, cubos, escadas, arcos dinamizados pelo movimento de discos giratórios, planos e escadas rolantes, terraços em deslocamentos verticais, paredes rotativas e guindastes. Revolucionando a cena com esses apetrechos, deu novo sentido ao cenário, que ficou restrito ao mínimo indispensável. Do ator, ele exigia que tivesse a habilidade do bailarino, a mobilidade do atleta, a agilidade do palhaço e respondesse às solicitações do diretor com a precisão de uma máquina. Em 1917, mostrou pela primeira vez, na encenação da peça *Mascarada*, de Lermontov, a sua concepção biomecânica de atuação do ator, que consistia no uso dos gestos rígidos da marionete, o que conferia à personagem a ilusão de uma figura de pesadelo, e que, para ele, traduzia a essência do espetáculo, não se tratando de criar o verossímil, mas de exprimir pelo uso do artifício a verdade da arte. Recorrendo a tipos sociais que acentuam brutalmente o significado da obra, conferiu à representação dramática um movimento próprio do *music-hall* e da agitação política. Quando de seu aprendizado com Stanislavski*, no *Teatro de Arte de Moscou*, divergiu do realismo psicológico do mestre, dizendo-o inadequado para dar uma solução ao exigido pela literatura, separando-se dele em 1902, decidido a encontrar seu próprio caminho e linguagem. Organizou então um grupo a que deu o nome de Sociedade do Drama Novo, tentando substituir a massa individualizada de Stanislavski por grupos coloridos, chegando a utilizar pela primeira vez na história da encenação teatral a luz para dar ambientação, em lugar do cenário. Depois de algum tempo, voltou a trabalhar com Stanislavski no Stúdio Teatral, espécie de laboratório para profissionais, onde foram postas em prática as primeiras experimentações com o surrealismo no teatro. Parceiro e aliado dos bolcheviques, inaugurou em 1920, em Moscou, o *Teatro da República dos Sovietes*, que se transformará, em 1923, no *Teatro Meyerhold*. Depois do célebre Congresso dos Artistas, contra o Realismo Socialista, em 1939, é preso e executado pela Revolução de 1940. Entre suas montagens mais notáveis, ficaram registradas, na História do Espetáculo, as de *Hedda Gabler*, de Ibsen* (1906) e *As auroras*, de Ver Haldran (1902).

***mezzanino*.** Palavra italiana para designar um estreito balcão, ao fundo da sala, à meia altura entre a platéia e o balcão nobre.

mie (*mostrar*). Postura fixa, individual ou em grupo, usada excessivamente pelo teatro kabuki*, que possibilita a exibição do/da artista aos aplausos do público, quer no inicio, quer no fim, ou em qualquer momento do espetáculo. Marcada pelo estalido do *ki*, e executada sempre no *hanamitchi*, na postura *mie* o intérprete executa movimentos circulares com a cabeça e imobiliza-se repentinamente de frente ou de perfil, acompanhado do *mirami*. A função do *mie* é sobretudo poética, centrada em si mesma, numa exibição da forma pela forma e gratuita do ponto de vista expressivo. O ato ocorre normalmente depois de cenas clássicas expressivas, como os "combates de espadas", que se constituem normalmente na parte mais brilhante do espetáculo; "cenas de assassinato", em que é posta em relevo a forma de morrer e requer até quinze minutos de imobilidade, com a expressão facial de sete sentimentos diferentes; a "retirada do cinto" nas cenas de violentação de uma mulher; a "venda de um ser humano", sobretudo de uma mulher pelo seu marido a uma casa de prostituição, a fim de obter recursos para o cumprimento de um gesto de lealdade (sendo que a tristeza dos esposos é considerada uma das mais belas cenas de emoção do gênero); e o "suicídio ritual".

milagre. Gênero surgido na Idade Média, na segunda metade do século XIV, e cujo tema central era a projeção da vida de um santo ou da Virgem Maria. Distingue-se do mistério*, por não se basear em fatos narrados pela Bíblia, e da moralidade*, por não visar necessariamente a transmissão de um ensinamento. Em geral, os textos eram versificados, e a música tinha papel importante na representação. São exemplos notáveis, do gênero, *O milagre de Teófilo*, de Rutebeuf, do século XIII, e *Robert, o diabo*, do século XIV.

Miller, Arthur (1915-). Dramaturgo norte-americano, cuja obra é ao mesmo tempo uma crítica aos valores da sociedade de seu país, em sua época, e um retrato de conflitos psicológicos individuais decorrentes da pressão exercida pelo meio. Entre suas principais produções merecem destaque: *A morte do caixeiro-viajante*, que lhe valeu o Prêmio Pulitzer (1949), *As feiticeiras de Salém* (1953), *Panorama visto da ponte* (1955), *Depois da queda* (1964).

Mimi. Espécie de ator surgido em Roma, na Idade Média, e que reunia habilidades de palhaço, ginasta e cômico; arremedador; zombador.

mímica. Arte da linguagem do corpo e do rosto, expressa por meio de gestos, destinada a completar e esmiuçar a linguagem verbal, ou mesmo substituí-la integralmente; espetáculo sem palavras, acompanhado ou não por música, em que o artista comunica seus pensamentos e sentimentos através da expressão facial e corporal. Diferentemente do teatro de texto oral, em que o autor procura estabelecer relações no interior de um conjunto de artistas, o mímico está quase sempre só, autônomo, concentrando em si todo o espaço à

sua volta. – Essa forma de expressão teatral tem suas raízes na mais remota antiguidade. Ao contrário da comédia e da tragédia, não se desenvolveu de forma contínua, atravessando fases áureas e longo períodos de obscuridade. Muito popular no Império Romano, foi adotada mais tarde pela *Commedia dell'Arte*. Na Inglaterra, desenvolveu-se por volta do século XVIII, numa forma peculiar, quando foi enxertada com o canto, a dança e algum texto. No Oriente, integra o kabuki* japonês. Teve uma grande fase com Jean-Baptiste Debureau (1796-1840), seguido de Etienne Decroux, na década de vinte do século passado, mas só foi encontrar sua forma exclusiva de expressão já perto da segunda metade do século XX, na França, onde o mímico Marcel Marceau*, por volta de 1947, a torna popular internacionalmente através do seu *Les enfants du paradis*, em que criou seu tipo antológico de palhaço, o Bip.* Após a Segunda Guerra Mundial, surgiram outros mímicos de grande projeção internacional, entre os quais Jean-Louis Barrault.* No Brasil, merecem destaque Luis de Lima, Ricardo Bandeira e Denise Stoklos (1951-).

mímico. Profissional especializado em espetáculos em que a comunicação é feita exclusivamente através dos gestos e da expressão corporal e facial; ator que exprime sua arte exclusivamente por meio de gestos e expressão corporal; pantomimeiro.

mimo. 1. No antigo teatro greco-romano, espécie de farsa ou representação burlesca, de cunho realista, entremeada de danças e jogos, que procuravam imitar os caracteres e costumes da época. Sua criação é atribuída a Sófron de Siracusa, que viveu entre 465 e 435 a. C. Muito mais antigo que a tragédia, entrou na história do teatro por intermédio dos camponeses da Sicília que, aproximadamente, há dois mil e quinhentos anos, tinham uma forma semelhante de teatro. Dentre seus temas preferidos esteve sempre o adultério e a mitologia. Primitivamente, era uma representação de puro gesto, sendo mais tarde enriquecida com a introdução de trechos falados, pela necessidade que os atores sentiram de comentar e explicar a pantomima, chegando então ao exagero de introduzir piadas, normalmente bem aceitas pelo público. Ao ser introduzida em Roma, foi conservada a pureza de sua origem, adquirindo mais tarde o caráter de farsa, quando era representada na última parte dos espetáculos. Dentre seus temas preferidos esteve sempre o adultério e a mitologia. **2.** Forma dramática sem palavras, baseada na imitação, mais ou menos estilizada. **3.** Designação do ator que representava essa espécie de farsa. **4.** Pequeno drama familiar no dialeto siracusano; representação burlesca.

mimodrama. Ação dramática representada através da mímica; pantomima. Na sua origem romana, foi um gênero repleto de intrigas complicadas e múltiplas aventuras, procurando arrancar risadas do público através de uma avalanche de situações

hilárias; ação dramática representada através da mímica.

mimodramático. Relativo ao mimodrama.

mimografia. Estudo ou tratado acerca da mímica.

mimógrafo. Autor de mímicas ou roteiros para os espetáculos de mímica.

mimologia. Arte e técnica da mímica

***mise-en-scène*.** Expressão cunhada na França, por volta de 1820, para traduzir o conjunto de movimentos, ações, atitudes e sons de um espetáculo e as providências de ordem técnica, tomadas pelo encenador, para transformar o texto teatral numa obra de arte a ser entendida claramente pelo público; todo o desenvolvimento da ação cênica; a direção ou encenação. Segundo o encenador francês Jacques Copeau, "é a passagem de uma vida espiritual e latente, a do texto escrito, a uma vida concreta e atual, a da cena." A expressão, hoje fora de uso, já teve largo uso no Brasil.

mistério. Gênero popular do teatro medieval, baseado em temas de fundo religioso, normalmente passagens dos evangelhos, sobretudo os da Paixão de Cristo, ou episódios da vida dos santos e mártires cristãos, com intenção moralizante. Sua origem remonta ao drama semilitúrgico e suas primeiras manifestações ocorreram ao longo do século XII. Desligado do culto religioso, as representações eram realizadas na praça pública, pátios dos mosteiros e conventos, ou no adro das igrejas durante festividades de caráter cívico ou religioso, e o autor seguia a narrativa bíblica na sua própria seqüência, de forma completa e pormenorizada, com o auxílio dos evangelhos apócrifos e das *Meditationes de vita Christi*, atribuídas a São Boaventura. Não existindo unidade de ação, a narrativa bíblica era seguida sem a preocupação de agrupá-la em torno de um episódio nodal. Para o autor do mistério, normalmente um clérigo, a unidade dramática era o próprio Auto da Redenção, que começava com a criação do mundo e o pecado original, e terminava com a descida de Cristo ao limbo. Contando sempre um fato magnânimo da Virgem Maria ou dos santos, e tentando fazer reconstituição histórica, o mistério teve seu apogeu no século XV, quando começou a introduzir assuntos mitológicos e alegóricos. Os espetáculos podiam ter a duração de algumas horas ou se estender por vários dias, como *Os mistérios dos Atos dos Apóstolos*, de Arnoul e Simon Gréban, que levava 40 dias. As encenações, a princípio patrocinadas pela Igreja, a partir do século XV passaram a ser organizadas por corporações chamadas de Confrarias da Paixão. Na Inglaterra, a produção do texto obedeceu a quatro ciclos distintos, a saber: York, Chester, Wakefield e da Cidade *N* (assim classificados por não se saber onde as peças eram representadas). O gênero desapareceu a partir de 1548, quando foi proibido pelo Parlamento de Paris. Assemelha-se bastante ao milagre.*

mito. Segundo o filósofo grego Aristóteles*, o enredo ou a trama.

mobília. Conjunto dos móveis que fazem parte da cenografia; mobiliário.

moitão. Roldana presa ao urdimento, por onde passam as cordas que sustentam os cenários; gorne.

mojiganga. Pequena companhia itinerante de farsa, muito popular na Espanha e em Portugal no século XVII. Era normalmente constituída por duas mulheres, cinco ou seis homens, quatro cavalos para o transporte da bagagem, dois auxiliares e um repertório de seis peças. Muito se assemelhavam aos *mambembes* brasileiros.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dito (1622-1673). Dramaturgo francês que se notabilizou pela sua intensa atividade na arte dramática, quer como encenador, quer como autor de sátiras e comédias refletindo a sociedade de sua época, povoadas de tipos notáveis que se tornaram imortais na literatura mundial. Em 1642, abandona seus estudos de direito para criar, no ano seguinte, com a família Béjart, o *Illustre Théâtre*, experiência sem sucesso. Por cerca de doze anos percorreu o interior do país, representando um texto de sua autoria, *O despeito amoroso* (1655), inspirado na farsa italiana. Após uma exibição para o rei, em 1658, com peças de seus contemporâneos, obtém a sala do *Petit-Bourbon* e logo em seguida (1660) a do *Palais-Royal* , que conservou até sua morte. Desinteressando-se do modelo italiano de comédia, começou a produzir sua obra com uma linguagem própria, peculiar, usando como modelo as personagens da cultura francesa, firmando sua originalidade a partir de *As preciosas ridículas* (1659). Mas não se deu bem quando tentou trocar a farsa, tão bem representada em *Sganarelle ou o cornudo imaginário*, por um gênero sério, personificado em *Dom Garcia de Navarra* (1660). Fracassou e voltou correndo para a comédia, que dominou com uma perfeição invejável, produzindo sucessivamente *Escola de maridos* (1661), *Escola de mulheres* (1663). De 1664 a 1666, escreveu três peças de caráter moral ou religioso, que se inscreveram entre as obras-primas da literatura universal: *Tartufo* (1664), *Dom Juan* (1665), *O misantropo* (1666). Para distrair a corte, em Saint-Germain, criou as comédias musicais, entre as quais *Anfitrião* (1668), *O burguês fidalgo* (1670), *As artimanhas de Escapino* (1671). O grande e rápido sucesso da dramaturgia de Molière, entre outras virtudes, deve-se ao ritmo quase frenético das cenas, ao encadeamento dos diálogos, à trama bem construída, ao retrato do cotidiano, à mordacidade de sua crítica social e, sobretudo, à notável caracterização psicológica das personagens. ♦ **Três pancadas de Molière.** V. *Bastão de Molière.* ♦ **Prêmio Molière.** Prêmio concedido desde 1965 pela companhia de aviação francesa Air France às personalidades que mais se destacam na área do teatro, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, cobertas por essa

companhia de aviação, nas seguintes categorias: Direção, Interpretação, Cenografia, Gênero Infantil, e um prêmio especial, geralmente destinado a uma personalidade teatral, pelo conjunto de sua obra ou importância de sua atuação, num setor específico da área.

molinete. Espécie de cabrestante, manual ou elétrico, usado para movimentar alçapões e suspender pesos na caixa do teatro.

momo. Nome que os gregos antigos davam à sátira sob a forma de farsa.

monodrama. Peça com um só personagem; monólogo; monovox. Negação do diálogo, neste gênero, o/a ator/atriz usa de todos os truques possíveis e imagináveis, além do texto literário, para manter o interesse do espectador: lê cartas, interpela figurantes imaginários, fala ao telefone, escreve, conta, canta, narra, acusa, faz planos, deita moral, etc. O dramaturgo Pedro Bloch (1914-1997) foi o renovador do gênero no Brasil, com suas peças *As mãos de Eurídice* e *Esta noite choveu prata*. Outros dramaturgos célebres andaram produzindo o gênero, entre os quais o francês Jean Cocteau: *O belo indiferente*, *A voz humana*; Eugene O'Neill*: *Antes do café*; Luigi Pirandello*: *O homem da flor na boca;* João Mohana (1925-1995): *O marido de Conceição Saldanha*.

monogatari (*recitativos*). No teatro kabuki*, intervenções durante a representação em tom de melopéia harmoniosa ou cortante.

monólogo. Trecho de uma peça teatral em que atua apenas uma personagem fazendo reflexão, comentando fatos ocorridos ou ação a ser desenvolvida, dirigindo-se ao público ou falando consigo mesma; solilóquio. O teatro grego é rico de grandes monólogos, e são célebres, na história da dramaturgia mundial, o de *Hamlet*, de Shakespeare*, e o de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.* Mas esse tipo de cena, ou conjunto de cenas, com um único intérprete, também se transformou em textos mais longos, constituindo um espetáculo normal, produzidos por grandes dramaturgos. *V. Monodrama.* ♦ **Monólogo interior.** Recurso expressivo pelo qual se faz ouvir "o pensamento da personagem" enquanto seus lábios permanecem imóveis.

monovox. V. *Monodrama.*

monstro sagrado. Diz-se dos/das grandes intérpretes que atingem grau incomum de técnica, resultado não só de um talento excepcional e fora da média para a arte de representar, como do esforço excepcional que fazem, através do estudo sistemático e treinamento exaustivo e contínuo; artista excepcional, de grande talento, que por seu renome e prestígio fica acima da severidade da crítica; mito intocável. Houve uma fase na história do teatro em que essa figura tinha mais pose que talento. Era geralmente o dono ou dona da companhia, e só montava espetáculos cuja ação gravitasse em torno de sua pessoa,

ocorrendo, inclusive, que textos fossem escritos visando exclusivamente sua criatura. Essa figura começou a desaparecer entre 1920 e 1930, com o aparecimento gradativo de outra figura, a do diretor.

monta-cargas. Tipo de elevador grande e aberto, semelhante ao usado na construção civil, existente nos grandes teatros para o transporte dos cenários do subsolo ou porão, até o nível do palco.

montagem. Ato ou efeito de encenar um espetáculo teatral, juntando as várias etapas da direção, que vão da leitura dos papéis e ensaios à interpretação, passando por todo o processo de produção – maquilagem, seleção de adereços, concepção dos cenários e organização dos pequenos detalhes; processo de realização de uma peça teatral a partir da concepção do seu diretor quanto à forma e ao estilo da encenação do texto escolhido. A montagem de um espetáculo envolve seleção do elenco, criação dos cenários, figurinos, iluminação, sonoplastia, ensaios e apresentação do espetáculo para o público. V. *Encenação*.

montalquém. V. *Lambrequim.*

montar. Encenar; preparar um texto em termos de encenação; armar o cenário ou partes do cenário; encenar.

Monteverdi, Cláudio Giovanni Antonio (1567-1643). Compositor italiano, autor de madrigais, que se tornou um dos autores mais importantes da história da ópera mundial, em razão de sua habilidade dramatúrgica, talento para armar harmonias expressivas e fortes linhas melódicas de sua música. Seu primeiro trabalho foi *Orfeu*, escrito em Mântua (1607). Em seguida, escreveu *Ariadne* (1608).

moralidade. Gênero teatral a que pertenciam originariamente certas peças didáticas medievais que tinham o objetivo de "ensinar lições de moral", divertindo através de alegorias. De cunho religioso, juntamente com os mistérios* e os milagres*, foi uma das mais populares formas desenvolvidas pelo teatro medieval. Trata-se, geralmente, de uma alegoria cujas personagens são abstrações de vícios ou virtudes, através das quais o autor pretende transmitir ensinamentos morais, instruindo os espectadores sobre a necessidade da salvação eterna. Inventada pelos trovadores normandos, surgiu no século XIII, na França, e seu maior desenvolvimento ocorreu no século XV. Um dos exemplos mais notáveis de moralidade, como gênero teatral, é a peça *Todo mundo*, criada na Inglaterra no século XV e ainda encenada, eventualmente, nos dias atuais. Etapa importante da secularização do teatro, as moralidades deram origem a várias formas dramáticas, entre elas a farsa moral, os autos, as tragicomédias alegóricas, os autos sacramentais, entre outros. Influenciou também diversos autores elisabetanos, entre eles Cristopher Marlowe*, Gil Vicente*, e os autores espanhóis do Século do Ouro, entre os quais Juan del Encina*, Sánchez de Bordajaz e Lope de Vega.* *Moral plays; moral interludes.*

Moreyra, Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Velhinho Rodrigues Moreira da Silva, dito **Álvaro** (1888-1964). Poeta, cronista e jornalista, nascido no Rio Grande do Sul. Diretor de revistas literárias, fundou o *Teatro de Brinquedo,* que, na época, muito contribuiu para a renovação do teatro brasileiro. Em 1929, escreveu a peça *Adão, Eva e outros membros da família*.

Moreyra, Eugênia (1899-1948). Jornalista e artista de teatro que, em companhia do marido Álvaro Moreyra, fundou o *Teatro de Brinquedo*. Criou também o *Teatro de Arte,* com o qual levou o teatro à população das periferias do Rio de Janeiro e excursionou pelo Brasil.

moritat. Gênero de representação e canção popular, originário do século XIX, na Alemanha, em que eram narrados crimes e calamidades. O nome deriva da expressão *mordtad,* que quer dizer assassinato.

mosca (*estar às moscas*). Diz-se de um espetáculo com pouca afluência de público.

mosqueteiros. A platéia masculina, geralmente barulhenta e rufiona, que freqüentava os pátios dos *corrales** espanhóis durante os séculos XVI e XVII.

mouricas. Espécie de espetáculo à parte, intercalado à representação dos dramas clássicos, durante a Renascença, constituído de dança, no qual figuravam ninfas, sátiros ou mouros.

movimento. Toda a ação executada pelo maquinista e seus auxiliares durante o espetáculo: montagem, transporte, subida e descida dos cenários durante o espetáculo, abertura e fechamento das cortinas. ♦ **Movimento Pânico.** V. *Teatro Pânico.*

Müller, Heiner (1929-). Dramaturgo e diretor de teatro alemão, continuador de Brecht*, uma das personalidades mais importantes do moderno teatro europeu. Colaborador e dramaturgo no *Teatro Máximo Gorki*, no *Berliner Ensemble** e na Volksbühne da República Democrática Alemã. Em 1959, recebeu o Prêmio Heinrich Mann e, em 1975, o Lessing. Escreveu alguns dos textos teatrais mais expressivos da dramaturgia alemã, depois de Brecht, e é o mais instigante e significativo dramaturgo alemão, cuja obra transforma irreversivelmente o próprio conceito de dramaturgia. Seu teatro, de cunho estritamente político, trata essencialmente da revisão do processo histórico alemão, questionando o significado e a prática da revolução e discutindo de forma incisiva a construção do socialismo. Ele provoca a destruição do tempo e do espaço, rompendo com o discurso linear. Seus textos são fragmentos, cenas estraçalhadas, diálogos ou monólogos deliberadamente derrisórios, constituindo um estímulo para a criação inventiva de uma nova realidade cênica. Na sua densa obra, pode-se apontar como significativa a peça *Mauser* (escrita em 1970, como a terceira de uma série experimental,

sendo a primeira o *Filocteto* e a segunda *O Horácio*).

multidão. Conjunto de pessoas que aparecem em determinadas cenas quando é necessário representar populações, grupos de guerreiros, cenas de massa popular.

musas. Segundo a mitologia grega, as divindades que protegiam as artes, em número de nove. As do teatro eram: *Talia*, para a comédia; e *Melpômene*, para a tragédia.

música de cena. Música feita especialmente, ou arranjo de alguma já existente, que se faz ouvir em algumas passagens do espetáculo, para produzir no público determinadas reações emocionais.

música incidental. Música escrita especialmente para acompanhar uma peça de teatro, diferente da composta para uma ópera, comédia ou revista musical.

musical. Gênero de comédia que associa a música, o canto, a dança e o texto em prosa, de caráter espirituoso, sob a forma de esquete. Descendente do burlesco, da opereta, do *vaudeville* e da revista, o musical desenvolveu-se nos Estados Unidos a partir do final do século XIX, firmando-se como gênero próprio na década de 40, a partir da aproximação do *jazz*, que influenciou o gênero com ritmos mais sincopados, brilhantemente criados por George Gershwin (1898-1937) e Cole Porter (1892-1964). Antes disso, manifestava-se na forma tímida de revista. Ao criar vida própria, ficou enriquecido com cenários exuberantes, um elenco formado sobretudo por mulheres bonitas e ricamente adornadas de plumas, paetês, miçangas e pouca roupa ou roupa nenhuma. A introdução do balé, nesse gênero, deve-se a Agnes de Mille (1909-1993). Produto típico da Broadway, tem como marco mais importante *Oklahoma!* (1943), de autoria dos norte-americanos Oscar Hammerstein II (1898-1960) e Richard Rodgers (1902-1979), primeiro espetáculo em que as músicas, colaborando no desenvolvimento da trama, reforçavam a caracterização das personagens e situações. Até então, a história, personagens e situações eram meros pretextos para a apresentação de danças, canções, entrechos cômicos e românticos. *Grosso modo*, o elo de ligação das cenas do musical é um entrecho amoroso. Entre as expressões mais notáveis do gênero, merecem destaque *Alegre divorciada*, de Cole Porter, *Johnny Johnson*, de Kurt Weill*, *Annie, get your gun*, de Irving Berlin, *West side story*, de Leonard Bernstein (1918-1990), *My fair lady*, de Loewe (Frederick, 1901-1988) & Lerner (Alan Jay, 1918-1986), *A noviça rebelde*, de Rodgers e Hammerstein, *Show boat*, de Jerome Kern (1885-1945).

***music-hall*. 1.** Expressão inglesa para identificar um gênero de espetáculo de variedades surgido na Europa, em meados do século XIX, composto de números de canto, humor, dança, circo e outras atrações, representado enquanto o público consome bebida. **2.** Estabelecimento destinado a esse gênero de espetáculos. – Os

anos 60 do século XX viram um retorno dessa forma teatral, levada, como em suas origens, gratuitamente nos bares dos bairros operários.

Musset, Louis Charles **Alfred de** (1810-1857). Dramaturgo francês do período romântico, mais conhecido de leitura que de encenação. Sua breve e acidentada ligação amorosa com George Sand parece ter sido a fonte de inspiração para alguns de seus trabalhos mais significativos. De sua obra dramática, podem ser destacadas *Os caprichos de Marianne* (1833), *Lorenzaccio* e *Com o amor não se brinca* (1834).

mutação. Transformação total ou parcial de uma parte ou de todo o cenário no desenrolar de uma cena, ou no final de um quadro, ou de um ato. Pode ser realizada no escuro, à vista do espectador, o qual é atordoado (ou não) com fortes jatos de luz ou tem sua visibilidade perturbada por cortinas de fumaça, ou outros recursos, ou com o pano de boca fechado. ♦ **Mutação à vista.** A que se faz sem descer ou fechar o pano de boca. ♦ **Mutação rápida.** Troca de cenários ou figurinos muito rapidamente, às vezes à frente do público. Ordem comandada pelo contra-regra ao maquinista-chefe, e deste para seus subordinados, para a mudança de cenários; troca instantânea.

N

N. N. Convenção usada nos impressos do espetáculo, onde figura o elenco, ao se referir às personagens sem importância para o contexto; figurante; comparsaria.

nirami (*olhos quase fora das órbitas*)**.** Forma de expressão que o ator do teatro kabuki* imprime no olhar ao final dos mie.*

nô. Gênero de drama lírico e intelectual do teatro clássico japonês, criado pelo ator Kan-Ami Kiyotsugu, na segunda metade do século XIV, por solicitação do *shogun* Yoshimitsu Asi Kaga, ficando sob a proteção da corte, exercida prioritariamente pelos nobres samurais. Originado da fusão de várias formas de danças e pantomimas, as peças eram representadas originalmente durante as funções religiosas nos festivais xintoístas e dramatizavam normalmente a vida espiritual do personagem central, utilizando diálogos em prosa, alternados com declamações feitas por um coro, canções, música instrumental, dança e mímica, num estilo altamente ritualizado. A sua forma primitiva, o *saragakuno-no*, foi aperfeiçoada por Zeami, filho de seu criador, que não só elevou o gênero à perfeição artística, como lhe deu uma base filosófica centrada nas manifestações do zen-budismo da cultura japonesa. Gênero que ganhou de pronto a preferência da classe guerreira medieval do Japão, não só por sua rigidez estética, como por apresentar muitos pontos em comum com o rigor do samurai. Os intérpretes são homens, usam máscaras tradicionais de madeira e o elenco é formado por um coro, uma orquestra e duas personagens: o w*aki*, sem máscara, que prepara a ação, e o *shité*, mascarado, o verdadeiro protagonista, que pode representar um deus, um demônio, um samurai, uma mulher ou um louco. O espetáculo se inicia sempre com uma espécie de prólogo coreográfico, em que o *naki* apresenta-se ao público dançando e proferindo palavras, num sânscrito ininteligível, colocando a máscara em seguida, como querendo "informar" que a função teatral propriamente dita está começando. O espetáculo é caracterizado pelo simbolismo, pelo lirismo, pelos movimentos altamente estilizados dos intérpretes, que obedecem a convenções cênicas perma-

nentes e tradicionais. O repertório varia entre 240 e 250 peças, classificadas por seu conteúdo: *okina* e *sambaso,* que são as peças rituais em que um deus toma a forma humana de velho e conversa com um espírito local que usa máscara preta; *waki no,* em que aparecem deuses locais de menor categoria; peças divinas, peças de fantasmas guerreiros, peças de cabeleira ou de mulheres, peças da lua, peças sobre insanidade, peças de demônios, peças de vingança, peças terrenas, peças-epílogo. Cada peça é dividida em duas partes: a primeira, com caráter de enigma, onde os espíritos se confundem com os vivos; e a segunda, que é uma revelação. Uma representação geralmente consiste de várias peças tiradas dessas diferentes categorias. Um programa de seis horas compreende cinco peças, que podem se alternar com farsas burlescas ou *kyogen.* Cinco escolas ou famílias distintas de nô são conhecidas: *kanzé, kita, hosho, komparu* e *kongo.* Mas são muito diminutas as diferenças de texto e estilo entre essas escolas: apenas o vestuário sofre ligeira alteração de uma para outra. Os espectadores sentam-se dos dois lados do palco, que é apenas uma plataforma retangular, de madeira muito polida, onde é armado um dossel sustentado por quatro varas. O cenário, extremamente simplificado, quase o mesmo para todo o repertório, constitui-se normalmente de três pinheiros colocados ao longo da galeria que dá acesso ao palco e às vezes de uma tela ou pano de fundo, no qual está vivamente pintado um pinheiro retorcido. Se o ator faz uma pausa junto ao primeiro pinheiro, a personagem é divina e a sua primeira dança começa por um círculo largo; se ele pára junto ao segundo, é uma personagem semidivina e limita-se a um semicírculo; e se só pára no terceiro pinheiro, é um humano, e a coreografia da sua primeira dança inscreve-se na figura de dois triângulos. Não há móveis nem quaisquer outros acessórios, excetuando almofadas para os músicos e cantores, que permanecem sentados no palco durante a ação e, raramente, uma ou duas plataformas suplementares. Os acessórios da representação resumem-se num leque, que serve sucessivamente de escudo, alaúde ou taças. A movimentação é conseqüentemente restrita e simbólica, onde poucos passos pelo palco significam uma longa caminhada. Tal como no teatro grego primitivo, há dois atores principais, um deles representando exclusivamente os papéis femininos e o único a usar máscara. O nô é essencialmente um teatro de fantasia: suas personagens-chave estão sempre ligadas a figuras terrenas, e o coro é a voz interior do público. Embora curta, a peça nô tem caráter épico e o gênero deu origem ao kabuki*, forma dramática mais popular que atingiu sua plenitude no século XVII.

nobre. 1. Classificação dada a alguns tipos de personagens clássicos da comédia ou do drama; centro nobre. **2.** Nas antigas estruturas arquitetônicas das casas de espetáculos, o

"balcão" que ficava à altura dos camarotes de primeira ordem.

nome de guerra. Um nome que possa ser mais representativo que o próprio, escolhido pelo artista para se exibir no palco e ficar conhecido de seu público; nome-fantasia, para efeito publicitário; pseudônimo. Nessa estratégia de *marketing*, Carlos Prata virou Grande Otelo, Balduína virou Bidu Sayão, Maria da Graça, Xuxa, e por aí a fora.

Nova *(Comédia)*. O conjunto de obras do teatro cômico da Grécia antiga, escritas no período final do século IV a. C., caracterizadas pela sátira aos costumes e cujos principais autores foram Menandro* e Filêmon.*

número. Indicação numérica que se dá a um ator para marcar sua posição em cena, quando nela se encontra simultaneamente com outro.

Obaldía, René de (1918-1955). Escritor francês, romancista e dramaturgo, autor de comédias de inspiração surrealista, entre elas, *Vento nos galhos de sassafrás* (1965) e *Os bons burgueses* (1980).

objeto de controvérsia. Expressão da teoria do gênero, para indicar a personagem central que, pela sua forma esquemática, tem o poder de centralizar a controvérsia do drama.

Odets, Clifford (1906-1963). Ator, roteirista e dramaturgo norte-americano, um dos mais destacados do *Group Theater*, com vasta obra publicada e representada nos palcos do Planeta: *A vida impressa em dólares* (1935), *Paraíso perdido* (1935), *O menino de ouro* (1937), *A grande chantagem* (1949), entre outras.

off (*teatro*). Nos Estados Unidos, designação para os espetáculos representados fora dos circuitos circunscritos às zonas urbanas centrais da Broadway, em Nova York. Por extensão, passou a designar toda uma corrente de teatro experimental norte-americana, desde a opereta *rock*, ao teatro *off-off*, e *underground*. V. *Broadway* e *Off-off*. ♦ ***Off Broadway*.** Teatro não comercial, de caráter experimental, surgido nos Estados Unidos a partir dos anos 40 do século XX. Incorporando a tendência revolucionária do teatro europeu em voga, como o Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud*, e as propostas estéticas de Bertholt Brecht*, o movimento tinha como objetivo rechaçar a organização comercial tipicamente competitiva e alienante da Broadway, cuja produção de espetáculos começava a revelar uma tendência para substituir o nível artístico dos espetáculos por uma apresentação apenas comercialmente luxuosa. Praticado em sótãos, depósitos e armazéns adaptados, os integrantes dessa onda renovadora fizeram uma releitura inteligente e atenta da obra de dramaturgos como Tennessee Williams*, Eugene O'Neill*, William Inge (1913-1973), que já haviam passado pela Broadway, onde sofreram tremendos fracassos e revelaram o talento de outros dramaturgos que se encontravam incubados, como Edward Albee*, Arthur Kopit (1937-),

Jack Gelber (1932-), etc. ♦ ***Off-Off Broadway***. Teatro fora dos esquemas comerciais da Broadway como do *off*. Movimento nascido em Nova York na década de 60 do século passado, questionando o *off-Broadway*, que começava a se identificar com o teatro comercial e consumista praticado na Broadway. Os adeptos dessa nova tendência começaram também usando espaços alternativos, incluindo igrejas e cafés, e tinham também o caráter experimental e vanguardista. Sensíveis à luta pelos direitos civis, à revolução sexual, ao mal-estar urbano e ao movimento antibélico, os dramaturgos que aderiram ao movimento discutiam isso nas suas obras, ao mesmo tempo em que, rebelando-se contra o texto broadwayanamente "bem acabado", de esmerada finalização e obviedade presumível, levantaram a bandeira em favor do acaso e da falta de lógica que pareciam fazer parte da nova consciência coletiva. Entre os mais importantes dramaturgos desse período, estão Sam Shepard (1943-), David Rabe (1940-), Megan Terry (1932-).

Offenbach, Jacques (1819-1880). Compositor francês nascido na Alemanha, autor de uma vasta produção de operetas, em princípio influenciado pelas alegres músicas do carnaval de Colônia. Suas melodias são cheias de vivacidade e repletas de refrões populares. Em Paris, completou os estudos musicais, aperfeiçoando-se em violoncelo, tamanha tendo ido sua habilidade no manejo desse instrumento, que chegou a imitar o virtuosismo de Niccolò Paganini (1782-1840) com o violino. Dirigiu música cênica no *Théâtre Français* e dedicou-se à direção teatral, o que o favoreceu na sua carreira de operetista. Dirigiu também ópera cômica, tendendo para o caricatural (ópera bufa). Seu primeiro sucesso foi a Chanson de Fortunio, escrita para a comédia *Le chardelier*. Em 1855, passou a dirigir o teatro *Bolffes-Parisiens* e, em 1876, abandonou o teatro para se dedicar exclusivamente à composição. Viajou pela Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, fixando-se em seguida em Paris, para cuidar só de suas operetas. Nelas, o que mais importava eram o ritmo e o humor das situações. Entre suas grandes obras, registre-se: *Orfeu no inferno* (1858), *A bela Helena* (1864), *Barba-Azul* (1866), *A vida parisiense* (1866), *Robinson Crusoé* (1876), *A grã-duquesa de Gérolstein* (1876) e sua obra-prima, *Os contos de Hoffman*, encenada e publicada postumamente, em 1881.

Oficina (*Teatro*). Grupo teatral criado em São Paulo, em 1963, por José Celso Martinez Correia, com atuação marcante na dramaturgia brasileira, enquanto existiu, pela audácia de suas experiências estéticas e inovações cênicas. Estreou com *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki, um dos mais perfeitos espetáculos realistas já realizados no Brasil. Raros elencos brasileiros aplicaram de forma talentosa e oportuna as teorias de Bertholt Brecht.* Procurando uma linguagem nova para se expressar, o *Oficina* elaborou uma estética nova

que denominou de "teatro da agressão", e todas as suas montagens despertavam o interesse da crítica e do público. Num ritmo polêmico, montou, envolvendo num clima realista, *Os inimigos* (1966), de Gorki, lançou *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda (1968), produziu em 1970 a mais polêmica criação coletiva da história do teatro brasileiro, *Grácias, señor,* incluindo em seu repertório a primeira e histórica montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade.* Fechou por falta de recursos, em 1973. Os grandes momentos do *Oficina* não se contam só no campo da encenação, mas sua história envolve também a construção de casas de espetáculos próprias. A primeira foi construída pelo arquiteto Joaquim Guedes , em 1961, e criminosamente incendiada em 1966, com a conivência da Ditadura Militar, pelo ativo Comando de Caça aos Comunistas. A segunda foi construída por Flávio Império (1935-1985) e inaugurada em 1967, com *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. E a terceira, que os membros do elenco chamavam de "terreiro eletrônico", foi projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), e inaugurada, ainda inacabada, em 1º de outubro de 1993, com o Vzyna Uzona, que substituiu o antigo *Oficina*, ainda sob a direção de José Celso, encenando o *Hamlet*, de Shakespeare, adaptado por José Celso, com Marcelo Drummond no papel de Hamlet, e Júlia Lemmerts (em São Paulo) e Christiane Torloni (no Rio de Janeiro), no papel da Rainha Gertrudes.

Oliveira, Manuel **Botelho de.** Poeta barroco nascido em Salvador, Bahia, em 1636, e falecido em 1711, considerado o primeiro comediógrafo brasileiro, tendo escrito em espanhol *Hay amigo para amigo* e *Amor, engaños y celos.*

Olivier, Laurence (1907-1989). Um dos intérpretes mais versáteis e completos de sua época, tanto em papéis clássicos, como modernos. Nascido na Inglaterra, ingressou no *Teatro Old Vic* em 1937, especializando-se na interpretação e encenação da obra de Shakespeare. Com o filme *Hamlet* (1948), ganhou o Oscar de diretor e ator. Em 1962, ocupou o cargo de diretor do *Teatro Nacional da Inglaterra.* Destacou-se ainda com *Henrique V* (1954) e *Ricardo III* (1955), peças shakespearianas, recriadas para a linguagem cinematográfica.

O'neill, Eugene Gladstone (1883-1953). Dramaturgo norte-americano, que exerceu enorme influência na literatura teatral de sua época, sendo o responsável pela introdução do Expressionismo na dramaturgia de seu país, com a peça *O imperador Jones*, escrita em 1921. Começou a escrever aos 24 anos, em 1912, quando esteve internado num sanatório para tuberculosos. Em 1916, conheceu em Provincetown um grupo de teatro de Greenwich Village, posteriormente denominado de Provincetown Players, que encenou sua primeira peça, *Rumo a leste, para Cardiff.* Em 1920, *Além do horizonte* foi montada na Broadway, dando-lhe

o Prêmio Pulitzer. O ano seguinte foi a grande novidade expressionista de *O imperador Jones.* Com O'Neill, a cena foi tomada pela gente do povo, o diálogo das ruas foi para o palco, e o quotidiano das docas e dos bairros periféricos ganharam relevo literário e condição artística. Qualquer que seja a sua forma de expressão, naturalista ou expressionista, ligada ao realismo simbólico ou assumindo feições clássicas, a dramaturgia de O'Neill é sempre permeada por uma ironia trágica. Suas personagens, ao mesmo tempo em que são responsáveis pela própria destruição, são também vítimas de algo que não conseguem controlar, que se poderia chamar de destino. Merecem destaque na sua dramaturgia *O macaco peludo* (1921), *Desejo sob os olmos* (1924), *Estranho interlúdio* (1928), *Electra e os fantasmas* (1931), *Longa jornada noite adentro* (1941). Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1936.

onkos. Característica da máscara trágica do teatro clássico grego, que consistia numa testa exagerada e proeminente.

onogata. Ator de boa aparência, responsável pelos papéis femininos no gênero kabuki.* Treinado desde a infância para tal mister, é também conhecido pelo nome de *oyama; onagata*. Homem-atriz.

***Open Theater*.** Movimento de teatro norte-americano, criado, em 1964, por Joseph Chaitin (1935-), que, juntamente com o *Living Theater*, de Julian Beck, e os ateliês de Peter Brook* e Jerzy Grotowski*, muito contribuiu para a evolução do teatro contemporâneo. O *Open* se estruturou para realizar uma forma de teatro oposta às insatisfatórias tendências do teatro oficial existente. Constituído inicialmente de dezessete atores e quatro escritores, durante os dez anos em que esteve ativo, o *Open Theater*, vivendo em comunidade, criou uma estética pessoal, questionando as formas estabelecidas do teatro e sua função. Seu criador e diretor achava que "atuar dramaticamente é manifestar visivelmente partes de nós mesmos, sem separar nossa mente de nossas vísceras." Seus integrantes atuavam não só nos teatros clássicos, mas também em igrejas, armazéns, universidades e prisões. A intenção do grupo foi sempre a de seguir uma evolução contínua e construir um processo aberto.

ópera. 1. Gênero teatral, de caráter trágico ou dramático, raramente alegre, em versos e inteiramente cantada, acompanhada por música grandiosa. Ornado de bailados e abusando das cenas de multidões, nas quais intervém grande massa coral, o gênero engloba obras de caráter diverso, que vão desde composições trágicas, grandiosas, chamadas de *óperas sérias* dos italianos – ou melodramática – até o gênero ligeiro, de caráter cômico, popularmente conhecido pelos italianos de *ópera bufa* – para os franceses, *ópera comique* e para os alemães, *Singspiel*. Entre seus principais componentes estéticos, uma ópera tem uma abertura, árias, coros, etc. A origem do gênero

deve-se principalmente ao encontro de músicos e literatos humanistas em Florença, Itália, para reviver o que imaginavam ter sido a tragédia grega primitiva, num projeto que denominaram *Cameratta Fiorentina.* Participavam desse projeto o poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621) e os músicos Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1550-1618), resultando daí o primeiro modelo de uma ópera, *Daphne,* com libreto de Ottavio Rinuccini e música de Jacopo Peri, inspirada na mitologia clássica, encenada em 1597 para um público seleto no Palácio Pitti, da qual ainda restam alguns fragmentos. Três anos depois, em 1660, foi encenada *Eurídice*, ainda no Palácio Pitti, de autoria da dupla Peri/Rinuccini, com o nome de "tragédia lírica", sendo a mais antiga partitura de ópera, completa, que a humanidade conhece nos dias atuais. O canto monocórdico de sua origem, acompanhado de uns poucos instrumentos, foi alterado mais tarde pelo compositor Cláudio Monteverdi*, o primeiro grande compositor do gênero, que criou a modulação e determinou a moderna tonalidade, e que, a pedido do Duque de Mântua, escreveu *Orfeu* (1607). Apesar de a ópera ter adquirido *status* como gênero na Itália, já é possível localizar-se vestígios de sua manifestação nas encenações das tragédias gregas no século V a. C., bem como nos espetáculos, tanto litúrgicos como profanos, da Idade Média. A partir do romantismo e do surto nacionalista do século XIX, a ópera alemã se impôs à italiana. No Brasil, com a chegada de D. João VI e da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro, foram montadas em 1809 as óperas *As duas gêmeas,* do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e, em 1812, *Artaxexes* de Marcos Portugal (1762-1830). Entre as criações seguintes, sobressaem as óperas de Carlos Gomes (1836-1896), *O guarani* (representada em Milão em 1870), *Fosca* (1873), *Salvador Rosa* (1874), *O escravo* (1889). Também se destacaram no gênero os compositores Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931), Delgado de Carvalho (1872-1921), autor de *Moema*, que inaugurou o *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* em 1909, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Eleazar de Carvalho (1912-1996), Lourenzo Fernandez (1897-1948), entre outros. Dentre os maiores compositores do gênero, podemos destacar: na Itália, Scarlatti, Rossini, Donizetti, Verdi* e Puccini; na França, Lully*, Rameau (1683-1764), Gounod, Bizet, Massenet; na Alemanha, Gluck (1714-1787), Wagner*, Strauss; na Áustria, Mozart (1756-1791); na Inglaterra, Purcell; na Rússia, Glinka, Mussorgski, Borodin. **2.** Casa de espetáculo onde é encenado exclusivamente o gênero. ♦ **Ópera-balé.** Espetáculo composto de dança e de canto, cujos atos se baseiam em episódios diferentes e completos, unidos entre si apenas por uma idéia geral, que é anunciada no título ou no prólogo. De tratamento bastante

complexo, pelo envolvimento de árias conflitantes com o caráter do gênero, a inclusão da dança não vai muito além de simples adorno, facilmente descartável. O exemplo mais característico desse gênero é *As índias galantes*, de Rameau (1683-1764). ♦ **Ópera bufa.** Ópera de assunto jocoso, caracterizada por seu caráter cômico e muito próximo da farsa, que surgiu na Itália no fim do século XVII, como desenvolvimento dos intermédios* e dos melodramas.* Distingue-se da ópera cômica* pela introdução em cena de personagens burlescas, tipos facetos ou patuscos, e por uma música mais ligeira ou exageradamente cômica. Originalmente, quando ainda tinha muito das características do intermédio*, era encenada na frente do pano de boca, entre dois atos de uma ópera tradicional. Dela derivou a opereta. ♦ **Ópera burlesca.** Peça feita sobre assuntos de pura fantasia. ♦ **Ópera cômica.** Designação dada por Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891) ao *vaudeville*, gênero de comédia musical francesa, ao introduzi-lo no Brasil. Era uma peça em que se alternavam passagens faladas e episódios cantados, combinando música e comédia.

opereta. Gênero leve de teatro musicado, espécie de ópera-cômica, derivado da ópera bufa, como uma paródia à ópera tradicional e à cômica. Explorando tema cômico e sentimental, nela as partes cantadas se alternam com as faladas, e se fundem a números de danças de cunho popularesco. De caráter vivaz, simples, é um gênero repleto de alegria, bom humor, graça, podendo ser incluída na classificação das óperas burlescas. As operetas exploravam, normalmente, na sua origem, temas de pura fantasia, se sérios na forma, grotescos no fundo. Sob a influência de húngaros, austríacos, poloneses e italianos, tornou-se musicalmente revolucionária, chegando a adquirir apurado bom gosto. É considerada precursora do gênero *A ópera dos mendigos* (1728), do poeta e dramaturgo inglês John Gay*, que parodiava as óperas tradicionais de Häendel (1685-1759). Em 1847, o gênero chega a Paris através de Herve (1825-1892), embora sua designação definitiva só tenha surgido muito mais tarde, com Offenbach*, que lhe deu forma definitiva e personalidade, caracterizando-a então pela partitura e libreto alegres e bem movimentados, envolvendo participação de corais. O gênero foi conhecido no Rio de Janeiro em 1846, quando o elenco francês, dirigido pelo ensaiador Emílio Mège e liderado pelas atrizes Duval e Eugênia Mège, estreou o gênero no *Teatro São Francisco* no dia 26 de setembro, com a opereta *Le pré aux clers*, de Planard e Herold. Mas foi a partir de 1859 que o gênero passou a gozar de popularidade e maior favor do público no *Alcazar Lyrique*, situado na rua da Vala (hoje Uruguaiana), considerado a perdição de circunspectos chefes de família, e o atrativo de maridos transviados e da boêmia carioca. Fica-

ram populares, produzindo o gênero, compositores eméritos como Sá Noronha, Abdon Milanez, Ciríaco Cardoso, Suppé. Os maiores representantes do gênero são os compositores alemães Johann Straus (1825-1899) – *O Morcego* –, Franz Lehar (1870-1948) – *A viúva alegre* – e Oskar Strauss (1870-1954).

Opinião. Companhia teatral brasileira, que inaugurou suas atividades no Rio de Janeiro, a 11 de agosto de 1964. Caracterizou-se pela valorização e popularização do *show* musical, adaptado às exigências do palco teatral, no qual predominava a sátira política comprometida com ideais democráticos, num período tenebroso para os anseios de liberdade de opinião, no Brasil. Autores como Oduvaldo Viana Filho*, Paulo Pontes, Augusto Boal* participaram do grupo, em que pontificavam artistas como Nara Leão e João do Vale. Entre os seus mais polêmicos e populares espetáculos, a história registra *Opinião* (1964), *Liberdade, liberdade* (1965), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966/67), e dois espetáculos em prosa, de grande impacto popular: *O inspetor geral*, de Gogol* (1966) e *Antígona*, de Sófocles* (1969/70).

oratório. Gênero teatral dramático-musical, de origem italiana, que surgiu por volta de 1600, do teatro sacro medieval. De assunto religioso ou profano, era um gênero para solistas vocais, coro e orquestra, estruturado na alternância de recitativos, árias, coros e episódios puramente instrumentais. É normalmente exibido em salas de concertos, sem cenários, sem figurinos e sem dramatização cênica. Entre seus cultores estão J. S. Bach e Haendel, cujo *Messias* é provavelmente a mais famosa composição do gênero.

orelhas. Pontos de ferro, madeira ou mesmo grossos pregos, enfiados pela metade sobre o sarrafo e enfileirados, por entre os quais, de espaço em espaço e em ziguezague, passa a corda que une o ângulo dos trainéis de um gabinete; dispositivo para ajustar fortemente as várias tapadeiras de uma cenoplastia.

organon (*Pequeno*). Título de uma obra teórica de Bertholt Brecht*, com características revolucionárias e totalmente diversas do que pregou Aristóteles.*

orlar. Reforçar um cenário de papel com uma tira de pano colada às suas beiradas.

orquestra. 1. No primitivo teatro grego, por volta do século V a. C., o espaço circular central, em frente ao espaçoso estrado de vinte e dois metros de diâmetro – o *logeion* –, onde o coro se movia e, segundo alguns teóricos, ocorria eventualmente a representação de atores. Sem correspondência no prédio à italiana, pode-se considerar como o espaço reservado ao proscênio. **2.** O círculo em volta ao altar grego. ♦ **Fosso da orquestra.** Vão entre o palco e a platéia, abaixo e à frente do proscênio, reservado para a orquestra. Criado a partir da renova-

ção da arquitetura teatral, iniciada com a construção do *Festspielhaus* de Bayreuth, famoso centro musical europeu, na Alemanha, em 1876.

***outer stage*.** O grande proscênio do palco elisabetano, que avança até a platéia, que o circunda por três lados; palco exterior.

***ouverture*.** Palavra francesa que designa uma peça musical sinfônica tocada pela orquestra do teatro, à guisa de introdução para um espetáculo de grandes proporções, podendo este ser uma ópera ou um concerto sinfônico; abertura.

oyama. V. *Onogata.*

P

paixão. Cantata ou oratório em que são musicados os textos dos evangelhos descrevendo a Paixão de Cristo. A partir do cantochão, evoluiu para o drama musical medieval e para o motete renascentista.

palco. Espaço da caixa do teatro reservado para a atuação dos intérpretes. Modernamente, o palco é formado por um conjunto que engloba proscênio ou ribalta, boca de cena, coxias ou bastidores, urdimentos, camarins, porões e tudo o mais que fica abrigado por trás do pano de boca. O assoalho de um palco é basicamente formado por elementos independentes uns dos outros, chamados quarteladas. – Na sua origem, era um singelo tablado onde o fato teatral acontecia. No século V a. C., com a construção dos primeiros edifícios especialmente reservados para as funções teatrais, o palco compreendia a *orchestra*, local reservado ao coro, a *skené*, uma fachada por trás do *proskenion*, que funcionava também como cenário, e o *proskenion*, onde se movimentavam os atores. Mas, desde os gregos, o palco tem sofrido transformações radicais, de acordo com a influência de teóricos e engenheiros, segundo concepções de escolas e tendências estéticas. Em Roma, com a eliminação do coro, o espaço da orquestra diminuiu e do proscênio aumentou. Os romanos foram os criadores da cortina, usada ao fim de cada ato e antes da apresentação. No período elisabetano, na Inglaterra, os atores se exibiam num proscênio que avançava sobre a platéia, no fundo do qual se erguia uma pequena construção que eventualmente servia como cenário e que era ocupada por espectadores privilegiados. Em 1919, Max Reinhardt (1873-1940) aboliu o palco fechado, instalando em sua casa de espetáculos, em Berlim, um grande proscênio que se lançava em direção à platéia, o *palco aberto*. O teatro de arena, mais tarde, foi outra renovação, podendo o palco adaptar-se a qualquer espaço, onde cadeiras ou arquibancadas possam ser colocadas em torno de um círculo, quadrado ou retângulo.

♦ **Palco aberto.** Aquele em que não há preocupação em camuflar os instrumentos do espetáculo, como acontecia no teatro medieval, no pal-

co elisabetano, nos tablados da *Commedia dell'Arte* e em todos os palcos tradicionais. ♦ **Palco corrediço.** Inovação introduzida na estrutura do espaço cênico, constituída de três palcos móveis dispostos dos dois lados e atrás do espaço central, assentados sobre trilhos que podem deslizar de acordo com a necessidade de ambientação, colocando-se diante da boca de cena ou afastando-se para os lados dela. Desse modo, três cenários ou ambientes diferentes podem ser mudados em questões de segundos, à vista do público, sem que a ação tenha solução de continuidade. É o velho cenário múltiplo medieval, beneficiado pela tecnologia. ♦ **Palco elisabetano.** Originário do tempo da rainha Elizabeth I (1558-1603), da Inglaterra, é constituído por um espaço interior, ao fundo, denominado *inner stage* e de um proscênio bem mais amplo, chamado de *outer stage*; palco de avental. ♦ **Palco fechado.** O palco clássico, onde a grande preocupação com a estética e o compromisso com a fantasia induz as pessoas a escamotearem da vista do público todo equipamento que produz a ilusão, como varas de iluminação, gambiarras, escoras, usando para isso as bambolinas, os reguladores e até mesmo os cenários. ♦ **Palco giratório.** Palco próprio para espetáculos de variedades (*shows*, revistas musicadas), em que o assoalho da cena é constituído de um disco, acionado por engrenagens elétricas, sobre o qual, dividindo-se em setores, montam-se dois, três ou mais cenários, cuja mutação pode ser feita rapidamente e à vista do público. ♦ **Palco à italiana.** Concepção arquitetônica em que a platéia é separada do palco por um espaço morto chamado ribalta, de onde a cena é iluminada sem iluminar a platéia, guarnecida por uma boca de cena que forma uma moldura, incluindo em alguns casos o fosso da orquestra.* Essa concepção foi adotada pelos arquitetos italianos do século XVI, para reforçar a concepção fantasiosa, recorrente na época, de que o espectador deveria ser transportado ao mundo da ilusão, totalmente diferente daquele em que vivia no dia-a-dia. Este princípio, contudo, vai perdendo o sentido diante das representações de peças mais realistas, nas quais a humanidade dos personagens é análoga à dos espectadores. O palco à italiana tem seu assoalho dividido em ruas, calhas, falsas ruas, etc.; o palco tradicional. ♦ **Palco levadiço.** Segmento do palco, armado sobre elevadores, podendo fazê-lo subir ou descer mecanicamente do porão, ou ser levantado em direção ao urdimento. ♦ **Palco rotativo.** Palco giratório. ♦ **Palcos sobre elevadores.** Palcos superpostos, que sobem do porão ou descem do urdimento, com os cenários montados. Uma versão na vertical do palco corrediço e com a mesma utilidade do levadiço. ♦ **Palco sucessivo.** Modelo constituído por uma série de carros, cada qual com um cenário diferente, representando lugares diferentes, usado na Idade Média. No Brasil pode-se considerar com esse cará-

ter o cenário da Paixão, montado em Fazenda Nova, Pernambuco. ♦ **Pisar o palco.** Estar participando de um espetáculo; representar em teatro. V. *Asas (do palco).*

palhaçada. Nome pelo qual era distinguido, até meados do século XX, um espetáculo de comédia sem nenhum valor literário ou artístico, em que os tipos não tinham uma definição exata, sem nada de recomendável, exceto pelos disparates que provocavam riso.

palhaço. Personagem cômica da pantomima e do circo, que se exibe normalmente vestido com roupas exageradamente coloridas, detalhes espalhafatosos e o rosto pintado, com o objetivo explícito de provocar riso. Descende das personagens demoníacas do teatro medieval, embora já fosse conhecido em forma embrionária na Grécia e em Roma e, na pele dos bobos e bufões, nas cortes da Idade Média. As máscaras do Arlequim* e do Polichinelo*, da *Commedia dell'Arte*, são seus antepassados mais imediatos. Foi no ambiente circense, a partir do século XVIII, que desenvolveu suas características atuais. Palavra introduzida em nossa língua por volta de 1813, para designar o artista que, em espetáculos de circo, conta pilhérias, executa acrobacias grotescas, mantendo a platéia excitada e em estado de euforia. Do italiano *pagliaccio*.

Palliata (*comoedia*). V. *Comoedia Palliata.*

palmeta. calço para alçapões, quarteladas, etc.

pancadas de Molière. V. *Bastão de Molière.*

panelão. Fonte de iluminação que consiste de uma ou várias lâmpadas agrupadas num dispositivo especial, sem lentes ou focos condensados, que espalha sua luz em todas as direções. É colocado normalmente sobre o chão, oculto por alguma *praieta*, ou outro elemento do cenário, ou pode apoiar-se sobre tripés, para iluminações horizontais; *tacho.*

Pânico. V. *Movimento Pânico.*

panne. Palavra francesa, para designar a parte ou o papel em que o intérprete não tem nenhuma possibilidade de mostrar sua arte e seu talento.

pano. Palavra impressa logo após a última fala de uma peça teatral, para indicar que o texto/espetáculo terminou; fim. Dependendo da intenção do autor, pode ser pano lento ou pano rápido; cortina. ♦ **Pano de boca.** A cortina situada na linha da boca de cena, nos palcos à italiana. Serve para ocultar o ambiente cenográfico da vista do público, antes do começo do espetáculo; cortina de boca, ou, simplesmente, cortina. ♦ **Pano de chão.** Pano grosso que se estende sobre as tábuas do assoalho do palco, para torná-lo homogêneo e de acordo com o cenário. ♦ **Pano de ferro.** V. *Cortina de ferro.* ♦ **Pano de fundo.** A grande e última tela situada no fundo do palco, completando a cenografia. Iniciada junto aos regu-

ladores, serve também como complementação ao tema cenográfico iniciado pelos rompimentos; rotunda. ♦ **Pano-telão.** Grande tela cenográfica, ligada à opereta ou à revista, que reproduzia um panorama, uma alegoria, um motivo dramático ou uma crítica bem humorada, montada no primeiro plano, logo atrás do comodim* ou da cortina corredia.

panorroto. Termo e recurso fora de uso, que consistia num grande telão com aberturas fingindo portas e janelas, colocado em frente ao pano de fundo. Fingia uma parede de fundo.

Pantaleão. Máscara clássica da *Commedia dell'Arte,* que pode representar o protótipo do cidadão simples e pai bondoso, ou do velho mercador avarento, libertino, meticuloso, às vezes lúbrico e ridículo, sempre vítima de Arlequim*, Escapino* e de outras personagens consideradas espertas. Na escala social do século XVIII, representava a burguesia e todas as manobras dessa classe para se sobrepor à aristocracia decadente. Descendente direto do "tentador" das farsas religiosas medievais, veste-se de preto e vermelho e, da mesma maneira como surge sem piedade diante dos seus ricos fregueses, é cheio de ternura e dedicação para com sua família.

pantomima. V. *Mímica.* Designação particular das representações teatrais dos finais de espetáculos dos circos de cavalinhos; pantomina.

papel. O texto de cada personagem dentro da peça, a ser vivido pelo/a intérprete; parte que cabe a cada ator/atriz representar; texto destinado a um ator/atriz, com falas, rubricas e marcações, compondo determinada personagem. – Como houve um tempo em que a reprodução de todo o texto da peça era altamente onerosa, a produção tinha o cuidado de mandar tirar cópias, em separado, dos papéis de cada personagem, que eram entregues a seus intérpretes, donde provém o nome; parte. ♦ **Marcar o papel.** Diz-se das anotações feitas por cada intérprete, em suas falas, de todas as observações feitas pelo diretor do espetáculo, inclusive a movimentação e postura. ♦ **papel-título.** Papel do personagem que dá título a uma peça.

parábase. Fala inicial na comédia grega, dirigida ao público, e que exigia dos coristas o domínio de sete técnicas vocais específicas, entre elas, a *commation*, que era uma breve abertura cantada, a *anapestes,* que era o solo falado do corifeu, e o *pnigos,* que era um amplo período dito sem tomar fôlego, provocando aparentemente um efeito de histeria cômica, técnica que vamos encontrar mais tarde no *galimatias* medieval, ou nos discursos em linguagens incompreensíveis do dramaturgo francês Molière*, e até mesmo em Eugène Ionesco.* Outra peculiaridade da *parábase* é quando ela surge sob a forma de um corte na ação, ocasião em que o autor, através do corifeu, expõe suas idéias pessoais, seus sentimentos e suas advertências sobre determinados assuntos, com um ligeiro acompanhamento de cânticos.

Séculos mais tarde, Bertholt Brecht*, inspirando-se na *parábase* e usando a técnica do teatro oriental, criou a Teoria do Distanciamento.*

Paradoxo (*sobre o comediante*). Reflexões sobre estética teatral, feitas pelo escritor francês Denis Diderot*, escritas entre 1769/1777 (só publicadas em 1830), em que ele considera, antecipando Brecht*, que o distanciamento do/a ator/atriz em relação às próprias emoções e a lucidez na representação são necessárias para que ele/ela consiga atingir o espectador. V. *Distanciamento.*

paraíso. Designação pela qual foram denominadas, em períodos e culturas as mais diversas, as galerias de uma sala de espetáculos; torrinha; poleiro; gerais. Fora de uso.

paraskenios. As faces laterais salientes, à esquerda e à direita do *logeion** da cena grega, diante das quais eram colocados uns prismas triangulares, os *periactos*, que, rodando sobre eixos, serviam para sugerir cenários e decorações; *paraskêmas.*

parceria. União de dois ou mais autores na feitura de uma peça.

paródia. Imitação burlesca, irônica ou satírica, ridicularizando uma obra trágica ou dramática; arremedo. As óperas cômicas e operetas sofreram muito com as imitações burlescas, onde os autores procuravam o lado cômico das situações sérias, seja fazendo aparecer os defeitos das obras parodiadas, seja apresentando o reverso da medalha, no sentido diametralmente oposto ao que tratou a sério. A célebre *La fille de madame Angot*, de Charles Lecocq (1832-1918), foi transformada pela veia satírica de Artur Azevedo*, em *A filha de Maria Angu.*

párodo. No antigo teatro grego, a parte lírica da tragédia, na qual o coro declamava ou cantava, ao mesmo tempo em que executava movimentos coreográficos. Do grego *paródos.*

parte. V. *Papel.*

partenaire. Bailarino que forma par com uma bailarina.

pas de deux (*de trois, de quatre, etc.*). Em dança, tudo o que forma um fragmento separado, executado por um, dois, três, quatro bailarinos, fora do conjunto do corpo de baile.

passar. Diz-se do movimento que o ator executa, quando, na cena, vai ocupar uma posição diferente daquela em que se encontra; deslocamento do intérprete em cena durante as falas; a ação de um ator passar de um lugar para outro, cortando outra personagem. V. *Cortar; Marcação.*

passarela. Palavra de origem espanhola para caracterizar o prolongamento do proscênio em direção à platéia como se fosse uma ponte, normalmente sob a forma de um arco ou semicírculo. Usa-se especialmente nos espetáculos de revista musicada, quando se quer levar a visão de beleza dos intérpretes e dos figurinos para mais perto do espectador. ♦ **Passarela de serviço.** Plata-

forma volante que se movimenta entre as varandas, permitindo certos serviços da equipe técnica na caixa do teatro.

***passe-par-tout*.** Expressão francesa para designar um tipo de rompimento* neutro que funciona como a moldura de um quadro, e cuja função, semelhante à boca de cena e aos contra-reguladores, serve para reduzir a abertura da boca de ópera. É usado especialmente em operetas e revistas como moldura de um quadro vivo.

passo. Em dança, cada um dos movimentos que o/a dançarino/a executa com os pés.

passos. Gênero teatral que ocorre em Portugal, situado entre os *proverbes* franceses e o *entremés* espanhol.

pastor. Designação dada ao gênero pastoral, no Maranhão.

pastoral. Poesia pastoral, às vezes com forma dramática de espetáculo profano, inspirada nos amores dos pastores, originada na Itália e muito popular durante a Idade Média (século XVI) com a denominação de *pastorelle*. De argumento lendário, inspirado pelo ambiente bucólico, sua ação normalmente transcorre entre pastores ou outros tipos característicos da zona rural. Encenados nas aldeias durante as festas de Natal e dos Reis Magos, com ativa participação de música apropriada, foi o embrião da ópera. O hábito é relativamente conservado nas pastorais do Natal. [Cf. *Pastoril.*]

pastoril. Folguedo popular dramático de origem européia, introduzido no Brasil pelos jesuítas em fins do século XVI, e cuja ocorrência maior se registra na Região Nordeste. Originalmente de cunho profano-religioso, apresentava cenas da Natividade e era representado entre o Natal e as festas dos Santos Reis. A partir do século XIX, adquiriu caráter profano, caracterizando-se como *cordões* com diversas personagens, entre as quais as mais importantes são os pastores ou as pastoras, que portam pandeiros e maracás e realizam pequenas representações dramáticas, onde os cantos e as danças merecem destaque. Esses atos ocorrem normalmente nos dias de sábado. [Cf. *Pastoral.*]

pataqueira. Expressão em uso até o começo do século XX, para qualificar um artista sem importância dentro do elenco. Era o comparsa, ou figurante, que ganhava uma pataca, donde a expressão. Fora de uso.

pateada. Manifestação de descontentamento e desagrado por parte do público, diante de um espetáculo que não está agradando, por meio de sapateados sobre o piso da platéia, assobios, apupos. Podia ser dirigida a um só intérprete, como ao elenco, ou mesmo ao autor simbolizado pelo texto. Uma das formas da vaia teatral. A expressão caiu de uso pela metade do século XX.

pátio (*lado do*). Historicamente, sobretudo no teatro francês, o nome tradicional como foi designado por largos anos o lado direito do espec-

tador, quando os elencos estavam ensaiando uma peça. Hábito e costume que se originaram em meados do século XVIII, na sala das Tulherias, utilizada pela *Comédie Française*, cujo palco dava o lado esquerdo para o jardim do palácio e o direito para o pátio: donde lado do pátio* (ou direita) e lado do jardim* (esquerda). Fora de uso.

pau de Molière. V. *Bastão de Molière.*

pausa cômica. Intervalo cômico entre dois momentos de tensão dramática, para descontrair os espectadores.

pausas mortas. Expressão cunhada por Konstantin Stanislavski*, para qualificar o alheamento dramático do cantor de ópera ao terminar a interpretação de sua ária, e que, mesmo permanecendo em cena, mostra-se estranho ao que está se desenvolvendo à sua volta.

peça (*teatral*). **1.** O texto literário, em prosa ou em verso, religioso ou profano, para adultos ou para crianças, em que predomina o diálogo, próprio para ser representado num palco; a obra teatral na sua forma literária, pronta para ser encenada. **2.** A encenação desse texto. – Uma peça consiste, tradicionalmente, de enredo, personagens e diálogos. De acordo com a classificação dos gêneros, a peça pode ser cômica (*comédia*), dramática (*drama*), trágica (*tragédia*) ou satírica (*sátira*). ♦ **Peça bem feita.** (*pièce bien-faite)*. Modelo de drama muito popular no teatro francês da segunda metade do século XIX, que teve no escritor francês Alexandre Dumas Filho* um de seus mais importantes artífices. ♦ **Peça de idéias.** Essa tendência tem sua origem, teoricamente, com a produção literária do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen*, e nela estão incluídos textos dramáticos em que as personagens (algumas delas são o *alter ego* do autor) discutem, com forte argumentação teórica, as idéias que formulam ao longo da trama. Além de Ibsen, pode-se incluir nesa linha alguma produção do dramaturgo irlandês Bernard Shaw*, como *O homem do destino* (1896), *O homem e o superhomem (*1905) e *Pigmalião* (1913); do francês Jean-Paul Sartre*, como *As moscas* (1943), *Mortos sem sepultura* (1946), *Entre quatro paredes* (1944) e *As mãos sujas* (1947); e do brasileiro Joracy Camargo (1898-1973), como *Deus lhe pague* (1932), *Um corpo de luz* (1945) e *Figueira do inferno* (1954). ♦ **Peça heróica.** Aquela de grandes lances e fortes emoções espetaculares, envolvendo intensa movimentação de atores e massas de figurantes, tendo por figura central um herói desassombrado e sofredor que, à força de seu valor moral e bravura guerreira, ou triunfa com vida ou sucumbe com glória. Um belo modelo desse gênero é *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.* ♦ **Peça roceira.** Era normalmente aquela peça que se desenrolava entre a gente simples, moradores normalmente de lugarejos afastados dos centros urbanos, revelando virtudes supostamente sadias e hábitos rústicos, com linguagem carregada de

"sotaques", musicada, cômica ou dramática. Recebia também o rótulo de *sertaneja*. Classificação em desuso nos dias atuais. ♦ **Peça sacra.** O mesmo que drama sacro.

Pécora, José **Renato** (1926-). Dramaturgo brasileiro, fundador do *Teatro de Arena* de São Paulo (1956), do qual foi diretor durante doze anos, período em que montou textos fundamentais para a dramaturgia brasileira e mundial como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri*; *Ópera dos três vinténs* e *Círculo de giz caucasiano*, de Bertholt Brecht*; *A escola de mulheres*, de Molière*; *À margem da vida*, de Tennessee Williams.* Tem de sua autoria vários textos para teatro, entre eles *Plantas rasteiras*. Dirigiu o *Teatro Brasileiro de Comédia* e o *Teatro da Praça*, dois importantes núcleos da dramaturgia brasileira. Entre suas montagens mais brilhantes estão *Alegro desbum* (1973) e *Rasga coração* (1979), ambas de Oduvaldo Viana Filho.*

pé-de-galo. Armação feita com as cordas de suspensão, dispostas em ângulo reto, de modo a aumentar os pontos de apoio das varas convergentes.

pelotiqueiro. Malabarista de feira; saltimbanco.

penetra. Freqüentador de teatro habituado a assistir aos espetáculos sem pagar ingresso; aquele que penetra na casa teatral sem pagar; carona.

perder-se. Diz-se da situação do artista ao se esquecer da sua fala, em cena; ter um *branco*.

performance. Forma de expressão artística que consiste no ato de produzir gestos, atos e "acontecimentos", cujo desenrolar no tempo e cujas implicações (previstas em maior ou menor grau) constituem a obra em si. Na maior parte das vezes realizada pelo/a próprio/a artista, podendo ser ele/a próprio/a o material do ato; a performance está estreitamente ligada ao *happening**, à *land art** e a certo tipo de "intervenção", cujo material é o ambiente social.

performático. Referente a performances.

periacto. Um dos recursos cenográficos do teatro grego antigo, que consistia de um prisma reto, de base triangular, girando sobre um eixo vertical, e tendo em cada uma das faces verticais um trainel ou bastidor pintado com elementos cenográficos diferentes, de modo a permitir uma rapidíssima troca de cenários, em geral com o auxílio de outros *periactos* próximos ou contíguos. Ficavam à altura dos *paraskênios* e também serviam para encobrir a entrada dos atores. Equivalem aos modernos rompimentos.* *Periactes*.

peripécia. Lance de narrativa que complica a ação e retarda o desenlace, alterando a face da intriga, modificando a ação e a situação das personagens. Pode ocorrer em momentos específicos, mudando totalmen-

te a direção da ação dramática. Foi recurso usado fartamente na comédia latina, sobretudo por Plauto*, nos espetáculos da *Commedia dell'Arte*, nas peças românticas do século XIX, nos *vaudevilles* do início do século XX, sobretudo nos de autoria de Georges Feydeau.*

permanente. Credencial fornecida pela direção da casa de espetáculos, ou empresários e produtores, que dá direito a seu portador de assistir aos espetáculos sem necessidade de pagar ingresso.

perna. Elemento cenográfico, de colocação vertical, cuja parte virada para o palco é recortada de modo que sirva tanto de bambolina como de rompimento; fraldão de pouca largura que pende da mesma vara de uma bambolina. **Perna de afinação.** Nome pelo qual é designado o segundo travessão da varanda, onde as manobras mantêm os panos devidamente afinados. ♦ **Perna de sustentação.** Barra de madeira ou de ferro fixada na varanda, onde se enfiam malaguetas para amarração das cordas de sustentação das varas.*

pernas. V. *Rompimento.*

persona. Palavra latina para dizer *máscara*. Especificamente, significa a máscara do teatro antigo que designava as feições da personagem que o ator representava.

personagem. Instrumento da dramaturgia que conduz a ação e produz o conflito. É o ser humano recriado na cena por um/a artista-autor/a e por um/a artista-ator/atriz; cada uma das figuras que aparecem num texto teatral, recriadas pelo dramaturgo, a partir dos traços fundamentais de uma criatura a ser interpretada por um profissional sobre um palco; figura humana incluída numa história teatral; figura dramática. Do latim *persona*, máscara de ator de teatro. ♦ **Personagem aberta.** Qualificação usada por vários diretores e teóricos de teatro, a partir da década de 60 do século passado, para identificar a personagem que, pelas características especiais de sua criação, ultrapassa todas as interpretações possíveis, podendo, independente dos quadros sociais, impor-se a grupos diferentes, suscitar uma participação universal. Hamlet, Fedra, Lorenzaccio, Henrique IV são protótipos de personagens abertas, porque sugerem interpretações e símbolos sociais em maior número do que explicam, e porque não põem termo a uma experiência. ♦ **Personagem-tipo.** Aquela que representa um padrão de comportamento. ♦ **Personagem-título.** A que dá título a uma obra: *Otelo*, de Shakespeare*; *Galileu Galilei*, de Bertholt Brecht*; *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo (1878-1973); *Irene*, de Pedro Bloch (1914-1997).

personas. Pessoas disfarçadas em personagens e agindo como tais, propiciando a existência do gênero dramático.

pertence. Adereço de uso pessoal de cada ator/atriz, nas cenas ou em todo o espetáculo – cigarros, lenços, armas, etc.; adereço.

peso. Peça maciça, de madeira ou de ferro, atada às pontas das manobras, para que não escapem das carretilhas, gornes ou moitões, quando não estão presas nos cenários.

picadeiro. 1. O centro da arena dos circos. **2.** Ensaio corrido e exaustivo, em que o diretor trabalha um/a só ator/atriz, dando-lhe os gestos, as entonações das falas, a máscara, todo o comportamento exterior e, se possível, interior da personagem, para que o/a intérprete absorva o papel em tempo limitado.

***Pickelhering*.** Nome pelo qual era designado, na Alemanha, o cômico introduzido nos dramas shakespeareanos pelos próprios comediantes ingleses que viviam naquele país.

***Pièce bien-faite*.** O ideal cênico burguês resumia-se na chamada *"peça bem-feita"*, em que as coisas se desenrolavam exatamente de acordo com as expectativas do público. Havia uma apresentação, um desenvolvimento, um clímax e um desenlace. Uma intriga interessante era imperiosa: a caracterização das personagens nem tanto, a seriedade do conteúdo muito menos. Uma boa dose de sentimentalismo que fizesse jorrar as lágrimas certas, na dose exata, no momento correto era o ideal. A missão do teatro era distrair as platéias. Quanto mais ilusão, melhor. Ia-se ao teatro para ver sancionada, em forma de arte, uma estrutura de valores há muito cultivada, e não para assistir às contestações desses mesmos valores.

Pintar (*o rosto*). Maquiar(-se); a ação do artista, de se caracterizar para atuar em cena.

Pinter, Harold (1930-). Dramaturgo e diretor de teatro inglês, cuja obra alguns críticos inserem no Teatro do Absurdo*; caracteriza-se sobretudo pelos diálogos ágeis, pelo clima de angústia diante de uma vaga e indeterminada ameaça e pelas personagens tragicômicas, intérpretes da solidão, do medo e da brutalidade das relações humanas. Entre sua produção, pode-se destacar *O importuno* (1960), *A volta ao lar* (1965), *Velhos tempos* (1971), *Terra de ninguém* (1974).

Pinto, Apolônia (1854-1937). Atriz brasileira, nascida no camarim n.º 1 do *Teatro Artur Azevedo*, em São Luís do Maranhão. De grande versatilidade e talento natural, estreou em cena aos dois anos de idade, em 1866, no mesmo teatro, na mesma cidade de seu nascimento e na mesma peça em que a mãe atuava, quando do seu nascimento, *A ciganinha de Paris* (Apolônia seria mais tarde delirantemente aplaudida no país e em Portugal, justamente no papel da ingênua, desse drama). Transformando-se numa das maiores empresárias de sua época, levou pioneiramente o teatro brasileiro à Europa, sendo ovacionada em Portugal e na França. Em 1897, trouxe da Europa um projetor de cinema *Lumière*, que instalou no *Teatro Lucinda*, exibindo películas francesas, portuguesas e espanholas, juntamente com seus espetáculos de teatro.

Pirandello, Luigi (1867-1936). Dramaturgo italiano, cuja obra defende com sagrada obsessão a pluralidade do ser individual e a inútil luta que o homem trava para atingir a verdade de sua própria identidade, a qual, no entender dele, sempre aparece fragmentada em hipóteses e aparências que se anunciam umas às outras. Exerceu grande influência no teatro do século XX, preparando o terreno para o chamado Teatro do Absurdo.* Foi diretor do *Teatro d'Arte* (1925) e inspetor dos teatros estatais em Roma, Turim e Milão. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1934. No campo de sua imensa e diversificada obra de teatro, podemos destacar *O falecido Matias Pascal* (1904), *Assim é, se lhe parece* (1917), *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Henrique IV* (1923), *Esta noite se improvisa* (1930).

pirueta. Movimento do/a bailarino/a ao dar uma volta sobre si mesmo, na ponta dos pés.

Piscator, Erwin (1893-1966). Diretor e teórico do teatro alemão que, juntamente com Bertholt Brecht*, criou a estética do Teatro Épico*, responsável pela reformulação dos princípios aristotélicos da arte teatral, ao mesmo tempo em que negava a escola naturalista/psicológica desenvolvida por Konstantin Stanislavski.* Entre 1924/27, desenvolveu sua concepção de teatro político, no *Berliner Volksbühne*. Em 1932 emigrou para os Estados Unidos, onde dirigiu, até 1951, o *Dramatic Workshop* da *New School for Social Research* de Nova York, retornando à Alemanha para assumir a direção do *Freie Volksbühne*, de Berlim. Assumindo o caráter épico, político e técnico como tônica de suas montagens, introduziu o palco giratório e pistas rolantes (novidade cênica que ele utilizou em 1928 na montagem de *O bravo soldado Schweik*, de Jeroslav Halsek), o cenário em vários níveis, a projeção cinematográfica, inovações que caracterizam o teatro moderno. Foi o primeiro encenador a intercalar documentários cinematográficos, desenhos animados e pôsteres na cena teatral, o que lhe deu motivo para criar a expressão *teatro total*.* Sendo um dos principais diretores a estabelecer a ligação entre teatro e política, exerceu forte influência na formação teatral de Bertholt Brecht, de quem foi precursor, com a invenção do "*drama épico*". Está entre os vários diretores que reduziram a importância do autor, no teatro, muitas vezes manipulando os textos para servirem às suas idéias. Entre suas encenações mais importantes, destacam-se *Os bandoleiros* (1927), de Schiller*, *O vigário* (1963), de Rolf Hochhuth*, e *O interrogatório* (1965), de Peter Weiss.*

Pitoëf, Georges (1884-1939). Ator e diretor de teatro francês, dirigiu e interpretou com sua mulher, Ludmilla (1895-1951), diversas obras do teatro moderno, baseando sua estética na predominância do ator.

pitões (*de escora*). Dispositivos para sustentar as escoras aos

trainéis; ganchos, presilhas de metal. ♦ **Pitões de amarração.** Servem para a sustentação de *trainéis*.

***placement*.** A postura perfeita do/a bailarino/a clássico/a ao atingir o seu nível mais alto de técnica, quando ele/ela consegue distribuir o peso do corpo levemente balanceado sobre seu centro de gravidade.

Planchon, Roger (1931-). Diretor teatral e dramaturgo francês, que foi buscar inspiração nas estéticas dos teóricos alemães Bertholt Brecht* e Erwin Piscator*, no drama elisabetano e no clássico espanhol, para criar uma linguagem cênica que centra a atenção do público na conduta social das personagens. Fundador do *Théâtre de la Comédie*, de Lyon, depois diretor do *Théâtre de la Cité de Villeurbanne*, assumindo em 1972 a direção do *Novo Teatro Nacional Popular*, com Patrice Chéreau (1944-) e Robert Gilbert. Sua obra pessoal está carregada de uma crítica cheia do humor da conversação social e literária.

planipedes. Gênero teatral romano, surgido do mimo*, representado antes dos espetáculos ou nos intervalos dos mesmos.

planos. 1. Espaços em que o piso do palco é dividido, escamoteáveis ou reajustáveis, constituído(s) de uma rua e uma ou várias falsas ruas. Numerados a partir do proscênio, partem, convencionalmente, do plano zero até quantos forem necessários para a construção da cena, sendo que o mínimo é de oito. Surge daí, na linguagem de direção e marcação teatral, a expressão de "Fulano está no primeiro plano, passando para o segundo", etc. V. *Quarteladas*. **2.** Em linguagem de marcação e direção, cada um dos segmentos em que, convencionalmente, se imagina esteja dividida a área do palco, para melhor determinação de posições e movimentos dos atores em cena. Os planos têm denominações uniformizadas e gerais: esquerda, direita e centro, e cada uma dessas três fatias do palco subdivide-se em esquerda e direita alta ou baixa, centro alto e centro baixo. Dependendo da escola do diretor, pode-se ainda falar numa área média. O proscênio é o plano neutro. O plano tem também o nome de linha. ♦ **Plano cenográfico.** Plano segundo o qual devem ser armados ou desarmados os cenários, de acordo com as determinações do cenógrafo e do diretor do espetáculo. ♦ **Plano de cena.** Plano cenográfico. ♦ **Plano geral.** Espécie de livro onde estão anotadas todas as indicações referentes ao desenrolar do espetáculo, para uso do contra-regra e do diretor teatral. ♦ **Plano de luz.** Roteiro organizado de forma minuciosa pelo eletricista e iluminador, que garanta um acompanhamento seguro e no momento exato, da iluminação do espetáculo. ♦ **Plano da sala.** Planta ou mapa da sala do teatro, com indicação das filas de cadeiras, frisas, camarotes, e sua respectiva numeração. As direções das casas de espetáculos devem manter um plano desse tipo sempre junto à bilheteria, para

orientação dos espectadores, ao comprarem seus ingressos.

planta. Mapa ou levantamento gráfico da área de representação, feito pelo cenógrafo e pelo diretor do espetáculo, onde constam minuciosamente localizados todos os planos e pormenores, desde a colocação de móveis e utensílios até o mínimo detalhe cenográfico. É um instrumento indispensável para a boa realização do espetáculo, não só para a construção da cenografia, como da marcação. Com a ajuda da planta baixa, o ensaiador justifica todos os movimentos, as ações dos/das intérpretes no cenário, as entradas e saídas, bem como os efeitos especiais; planta baixa.

plantação. Disposição dos elementos de um cenário, de acordo com a planta. ♦ **Plantação à italiana.** Plantação clássica feita com trainéis de um lado e outro do palco, paralelamente à boca de cena, marcando os vários planos da cena.

plantar. Armar um cenário de acordo com sua planta.

platéia. 1. O espaço do edifício teatral equipado de poltronas, e, em alguns teatros, com frisas, camarotes e galerias, destinadas ao público. O piso da platéia é ligeiramente inclinado de forma que a cabeça do espectador em frente não cubra a visão do palco de quem está atrás. **2.** próprio público. ♦ **Platéia alta.** O balcão nobre.

Plauto, Maccius ou **Maccus** (254-184 a. C.). Dramaturgo romano de origem plebéia, que escreveu cerca de 130 comédias, das quais apenas 21 são reconhecidas como autênticas e chegaram intactas até nossos dias. Homem essencialmente de teatro, Plauto adaptou com invulgar talento os textos dos autores gregos da chamada Comédia Nova, entre os quais Menandro*, injetando-os com os temperos do humor arguto e vivaz ao gosto do paladar romano, imprimindo um ritmo frenético que faz o espectador esquecer as inverossimilhanças. A ação se articula geralmente em torno de um criado astuto, geralmente escravo, que manipula seus patrões, engana os velhos e protege os casais apaixonados. Já bastante caracterizadas, as personagens prenunciam os tipos da *Commedia dell'Arte*. Entre suas melhores peças estão *Anfitrião, Aululária, Asinaria, O soldado fanfarrão, Os prisioneiros*, cujos temas e enredos ainda são muito apreciados nos dias atuais. Além de muito popular na sua época, o teatro de Plauto exerceu influência sobre Shakespeare*, Molière* e Goldoni.*

plié. Palavra francesa para identificar o movimento de joelhos que se dobram, feito pelo/a bailarino/a no curso de sua exibição.

plot. Palavra inglesa para designar o núcleo central da ação dramática, num texto literário de obra teatral.

***pochade*. 1.** Palavra francesa, hoje fora de uso, mas muito corrente nos meios teatrais em fins do século XIX, para caracterizar uma peça ligeira,

de caráter crítico, burlesco ou humorístico, incluída normalmente em *shows* de variedades, quadros de revistas e *music-hall*. O termo é cunhado da pintura executada sumariamente em poucas pinceladas. **2.** Obra ligeira, feita com rapidez. **3.** Peça cômica, escrita de uma assentada; chanchada.

pocket show (show *de bolso*). Espetáculo rápido, de curta duração, realizado num espaço pequeno, em bairros, cidades pequenas, com texto carregado de humor e voltado para o público daquela região. Surgiu no início dos anos 80 do século XX.

poço da orquestra. Parte rebaixada da platéia, entre a boca de cena e as primeiras filas de cadeiras, onde fica a orquestra nos espetáculos musicais como óperas, operetas e revistas; fosso.

***Poética*.** Obra de Aristóteles*, escrita por volta de 334 a. C., da qual só chegaram alguns fragmentos aos nossos dias. Nela, o autor tenta definir a diánoia ou pensamento, o enredo ou fábula, a personagem, a dicção, o espetáculo e a melopéia, os seis elementos essenciais da obra teatral, entendendo o autor, por *pôiesis*, toda e qualquer criação artística, e não apenas a poesia. Aristóteles estabeleceu o conceito de catarse e a distinção dos gêneros. A maior parte dos fragmentos se refere à tragédia, à epopéia e à comédia, constituindo-se na primeira tentativa literária de desenvolver uma teoria de teatro.

polé. Armação de madeira sobre a qual se assentam os estrados e praticáveis; poléia.

poleiro. Espaço da platéia, normalmente na parte mais alta do edifício, onde os ingressos são mais baratos. Termo usado, no Maranhão, para indicar as galerias; gerais. A denominação tem cunho pejorativo.

Polichinelo. 1. Máscara tradicional, natural de Nápoles, Itália, com as características convencionais que o humorismo popular costuma atribuir aos napolitanos: sentimentalismo, gulodice, pouca vontade de trabalhar, e um certo fatalismo na concepção da vida. Descende de *Maccus**, da comédia latina, algumas vezes representada como um palhaço e, outras, como uma figura quase dramática. Excelente cantor, Polichinelo traja-se de branco, para indicar a fundamental candura e inocência da alma da personagem. É bem mais antiga que a máscara francesa de Pierrô. **2.** Boneco de madeira, com uma enorme corcunda, de nariz adunco e vermelho, ricamente vestido, usando chapéu de dois bicos, que representa, no teatro de marionetes, a personagem *Pulcinella*, da *Commedia dell'Arte* italiana. V. *Cortina à Polichinelo*.

ponta. 1. Papel de pouca extensão e sem muito interferência no enredo de uma peça ou de um espetáculo, mesmo assim nem sempre de pouca importância; rábula. **2.** Em balé, o movimento do/a bailarino/a nas pontas dos pés.

pontar. Ato de uma pessoa, adrede preparada para a função, ler o texto da peça durante o espetáculo, *soprando* aos atores, em cena, as palavras dos diálogos, com o objetivo de lembrar alguma fala de repente esquecida; arte de falar de forma inaudível para a platéia, mas claramente compreensível para o ator em cena.

ponte. Na caixa do teatro, a passagem aérea que liga uma varanda* a outra, no urdimento. Serve para colocar ou arrumar os refletores, produzir "chuvas", soltar "neve" ou fazer cair as folhas do outono sobre a cena. V. *Passarela de serviço.* No palco, porção do assoalho que se pode elevar sobre o plano geral da cena.

ponto. 1. Local, no proscênio, devidamente protegido por um anteparo ou concha, onde fica uma pessoa com o texto integral da peça que está sendo encenada. **2.** Profissional integrado a um elenco, que serve de apoio para os artistas, durante o espetáculo, e cuja função é ditar baixinho partes do texto (palavras, sílabas e até mesmo marcações) que não estão bem memorizados pelo intérprete, corrigindo-lhe, assim, eventuais lapsos de memória; cabe-lhe também dar ao pessoal técnico as deixas de preparação ou de execução de manobras e efeitos. O nome do profissional que exercia essa função chegou a figurar nos programas dos espetáculos. – O uso do ponto, no proscênio, foi abolido, com a prática do texto decorado ou, em casos excepcionais, é praticado das coxias, quando não é usado o "ponto eletrônico", que consiste num pequeno aparelho colocado no ouvido do intérprete e operado por controle remoto; o profissional encarregado de pontar a peça. ♦ **Ponto de vista.** Ponto imaginário localizado a 1,30m acima do assoalho do palco e a uma distância da boca de cena equivalente à metade da largura dela, que serve de orientação ao cenógrafo para a construção do cenário, de modo a assegurar perfeita visibilidade aos espectadores sentados nos vários pontos da sala. V. *Ler no ponto.*

porão. 1. Parte da caixa do teatro, por baixo do palco, com acesso ao espaço cênico por meio de alçapões. Pode ter mais de um pavimento, numerados de cima para baixo. **2.** No jargão teatral, diz-se da peça quando fracassa logo nos primeiros dias da temporada e tem que ser retirada às pressas de cartaz: "Vai para o porão". **3.** A fala que o ator pronuncia quase inaudível.

porteiro (*da caixa*). Pessoa responsável para impedir que estranhos ao espetáculo passem à caixa do teatro.

Pós-Guerra (*Espetáculos do*). Espetáculos que misturavam o gênero cabaré* e o teatro tradicional, muito difundido após a Primeira Guerra Mundial, na França.

posse. Parte do ingresso a um espetáculo, que fica com o espectador.

postiços. Implementos usados pelos atores e atrizes na caraterização e

composição das personagens. São cabeleiras, costeletas, bigodes, barbas, "crânios", etc.

praça (*fazer a*). **1.** Ato de preparar uma cidade ou uma comunidade para receber um elenco ou espetáculo. **2.** Parada de um elenco em determinada cidade para fazer espetáculos.

praieta. Trainel de pouca altura, que forma um pequeno cenário complementar, que tanto pode representar um trecho de praia, como um tufo de ervas, um tronco derrubado, um amontoado de pedras, também servindo para ocultar da platéia as fontes de luzes colocadas no piso do palco para iluminar o fundo da cena.

pranchada. Estrado de madeira assentado sobre os polés ou cavaletes na construção de praticáveis.

prateleira. Palavra que designava a situação de um artista de qualidade retirado do elenco e deixado sem ocupação. Já sem uso no meio teatral.

praticável. Elemento cenográfico constituído de um estrado formado de uma prancha de madeira fixada sobre polés e cavaletes, que serve para dividir o palco em planos, e sobre o qual atuam os atores, de acordo com a necessidade da ação da peça, ou na construção de escadas; plano que reproduz desníveis naturais. Colocam-se também no gênero praticável elementos cênicos como camas, balcões e janelas, suscetíveis de serem utilizados pelo ator, em oposição aos elementos figurados, que apresentam esses mesmos objetos em apenas duas dimensões.

Prátinas. Dramaturgo e ator grego, contemporâneo e rival de Ésquilo* (teria vivido c. 469 a. C.). Deu grande força à tragédia, afastando dela a figura dos sátiros, criando para estes um gênero próprio, o drama satírico, que na Grécia antiga era representado logo após, mas independentemente, da peça principal. Escritor prolífico, dele nos chegou apenas um longo e original fragmento.

precisão. Virtude contida num texto dramático, em que as palavras não extravasam seus limites, nele não existindo mais palavras ou mais ação do que as necessárias.

pré-estréia. Expressão que substitui o galicismo *avant-première*, para identificar o espetáculo mostrado antes da estréia para convidados especiais, a imprensa e patrocinadores.

premiados inéditos. O grande contingente de dramaturgos brasileiros premiados, mas proibidos de publicar suas obras ou encenar seus textos pela censura do Golpe Militar de 1964. Só foram revelados ao país nos anos 80, após a revogação do AI-5.

***première*.** O primeiro espetáculo de uma peça ou de uma temporada; estréia.

preparação. V. *Prevenção.*

presença. Habilidade do/da intérprete, usando seu talento e sua técnica de representar, para fazer de sua personagem uma presença viva no espetáculo, notada e "real". Para conseguir isso, o/a intérprete tem que usar todo o conjunto de conhecimen-

tos teóricos e treinamentos práticos adquiridos ao longo de exercícios exaustivos.

presépio. Na tradição natalina, daí passada a diversas outras nações, como o Brasil, a representação ou encenação do nascimento de Jesus Cristo e das cenas que a ele se seguiram. É provável que a Igreja, na Idade Média, tenha começado a representar o nascimento de Jesus usando bonecos.

presepista. 1. Comediante que participa dos autos de Natal ou presépios. 2. Fabricante de figuras de presépio.

prestidigitação. A arte ou habilidade com que o mágico executa seus números; a arte da ilusão e da magia; ilusionismo.

prestidigitador. Artista que, pela destreza e habilidade dos movimentos de suas mãos, adquirida através de longo treinamento, faz deslocar ou desaparecer objetos, iludindo os olhos do espectador, produzindo uma sensação de magia; ilusionista; mágico.

prevenção. Palavra já fora de uso, para identificar o sinal produzido pelo ponto e com regular antecedência, alertando o pessoal da varanda, contra-regra e cortineiros, de que estava se aproximando a hora para a execução de determinada ação prevista no roteiro. V. *Execução.*

prima-dona. Expressão adaptada do italiano *prima donna*, para designar a primeira atriz de uma companhia de teatro, que nem sempre é a diva, no sentido pejorativo assumido a partir do teatro lírico; a atriz mais importante de um elenco, à qual são confiados os papéis mais destacados. A figura com esses privilégios, e a expressão, estão fora de uso.

primeira gambiarra. Gambiarra localizada logo atrás da boca de cena.

primeiro ator. O ator mais importante de uma companhia teatral a quem são confiados, em geral, os papéis de maior destaque.

príncipe (*lugar do*). Nas estruturas clássicas do edifício teatral, no teatro à italiana, o espaço central na platéia, que propicia a visão completa do espectador, substituído atualmente pelo "camarote oficial".

Princípio das Três Unidades. V. *Regra das Três Unidades.*

produtor. Profissional responsável por todos os aspectos administrativos e comerciais de uma companhia, de um espetáculo, ou até mesmo da carreira profissional de um artista. Em alguns países, como Estados Unidos e França, onde investe seu capital na montagem de um espetáculo, o produtor tem alguns privilégios, como o de escolher desde o diretor de um espetáculo até o mais humilde dos colaboradores. Essa figura apareceu e se impôs a partir da metade do século XX.

programa. Material impresso, distribuído gratuitamente (ou vendido) ao público à porta de entrada do teatro, antes do espetáculo. Além de conter

comentários sobre o espetáculo, informações sobre autoria, tradução e sobre a própria peça, exibe o nome de todo o elenco, dos intérpretes e seus personagens, direção, cenógrafo, figurinista, maquiador e todo o corpo técnico.

projetor. Aparelho de iluminação provido de lentes especiais, do qual a lâmpada pode se aproximar ou se distanciar, de modo a abrir ou fechar o cone de luz; o mesmo que refletor. ♦ **Projetor de efeitos.** Aparelho de projeção munido de lâmpadas, lentes e espelhos, que podem proporcionar uma iluminação homogênea, ou a projeção detalhada de transparências com figuras estáticas ou em movimento. ♦ **Projetor móvel.** Pequeno projetor de luz que pode ser mudado de posição sem grandes dificuldades, mesmo ao longo do espetáculo, conforme as conveniências das cenas. ♦ **Projetor de proscênio.** Cada um dos projetores dispostos nas paredes ou suspensos do teto da sala, com a finalidade de iluminar áreas do proscênio ou antecena. ♦ **Projetor de rampa.** Pequeno projetor de luz que se usa, em geral, no equipamento da ribalta. ♦ **Projetor parabólico.** Projetor em que a lâmpada pode mover-se para mais perto ou mais longe do foco de um espelho parabólico, aumentando ou diminuindo assim o cone de luz, sem necessidade de lentes; refletor.

Proletário (*Movimento*). Movimento dramático criado pelos encenadores e teóricos Erwin Piscator* e Hermann Schüller, em Berlim, no ano de 1919, feito exclusivamente por operários. V. *Teatro proletário.*

prólogo. 1. Criado por Téspis*, era o discurso de abertura recitado por um ator sobre o tema da peça, mas fora da ação da mesma, dirigido ao público geralmente pelo autor disfarçado numa personagem. **2.** Nos dias atuais, quadro ou cena inicial de uma peça de teatro, onde uma só personagem, antes do texto da peça propriamente dita, informa sobre eventos já passados ou faz um resumo crítico do que vai acontecer.

propaganda. Publicidade do espetáculo.

proscênio. Parte do palco, normalmente em curva, que avança desde a boca de cena até o fosso da orquestra, em direção da platéia; pode ser fixo ou não. Nos antigos teatros gregos e romanos, e também no teatro elisabetano e demais palcos antigos (com exceção do teatro medieval), era o espaço do palco compreendido entre a cena e o espectador, onde se verificava a maior parte da ação dramática. *V. Proskênion.* ♦ **Proscênio falso.** Diz-se quando, por exigência da cenografia, o fosso da orquestra é coberto, ampliando o proscênio.

proskênion. Palavra grega para designar o espaço onde atuavam os atores dentro do círculo central, a *orchestra*, na arquitetura teatral da antiga Grécia.

protagonista. A principal personagem de uma peça teatral; personagem cuja história é relatada no enre-

do, e muitas vezes é a chave de toda a peça. O protagonista, muitas vezes, é indicado no próprio título da peça, como no caso de *Britânico* (1669), de Jean Racine*, e *Cândida* (1895), de Bernard Shaw.* O herói.

prótase. No antigo teatro grego, a primeira parte da ação dramática, na qual o argumento é anunciado e inicia seu desenvolvimento. À *prótase*, seguia-se a *epítase** e a *catástase*.* Dentro da divisão clássica de um drama, é o momento da exposição do assunto.

protofonia. Introdução orquestral de uma ópera. Neologismo criado por Castro Lopes para substituir o galicismo *ouverture*. Famosíssima no Brasil, como uma espécie de segundo hino nacional, é a protofonia da ópera *O guarani*, de Carlos Gomes (1836-1896).

prova de papéis. Prática em uso até a terceira década do século XX, que consistia na primeira leitura dos papéis feita pelos/as intérpretes e atentamente acompanhada pelo ponto. Como os/as intérpretes até então não recebiam o texto integral da obra, essa primeira leitura servia para as possíveis correções nas cópias, e para que cada intérprete tomasse conhecimento do texto integral.

prova de roupas. Ensaio de figurino.

provérbio. Comédia ligeira, cujo enredo se desenvolve em torno de um provérbio que lhe serve de título. Um autor clássico de provérbios foi o poeta e dramaturgo francês Alfred de Musset.*

Pisístrato (c. 600-527 a. C.). Tirano grego que, no ano 534 a. C., instituiu em Atenas os concursos para a representação de tragédias, cujo primeiro vencedor foi Téspis.*

publicidade. Conjunto de medidas tomadas junto aos órgãos de imprensa, ou outros instrumentos, como panfletos, cartazes, anúncios, etc., para atrair a atenção do público para o espetáculo.

público. Pessoas que se reúnem na platéia de um teatro para assistir a um espetáculo.

***pulpitum*.** O antigo palco dos romanos, separado das primeiras fileiras do auditório pela orquestra, onde permanecia o coro.

pureza. Diz-se das falas, em um texto dramático, que estão de acordo com as leis e as normas das regras gramaticais.

Essas regras são quebradas quando a personagem fala usando regionalismos, ou quando sua condição social a obriga a desobedecer às regras de linguagem estabelecidas pelo sistema.

***putti-wallah*.** Expressão pela qual é conhecido na Índia o manipulador de fantoches, popularmente encontrado em festas como as de Dussehra, Diwali e por volta da época do Natal cristão. O titereteiro indiano costuma ir de casa em casa levando seus bonecos e marcando espetáculos. A arte do fantoche tem grande receptividade na Índia, onde é uma ocupação tradicional que passa de geração em geração.

Qorpo-Santo, José Joaquim de Campos Leão, dito, (1833-1883). Dramaturgo brasileiro, precursor do teatro praticado em nosso século por Samuel Beckett*, Eugène Ionesco*, Harold Pinter*, e que, por isso mesmo, quando descoberto por Guilhermino César, em 1962, foi considerado precursor do Teatro do Absurdo.* Produzindo sua obra na segunda metade do século XIX, Qorpo Santo escrevia com uma rapidez incrível, tendo produzido quase todas as suas comédias em 1866, ano em que, só no mês de maio, compôs oito delas, entre as mais notáveis de sua rica bibliografia: *Mateus e Mateusa,* no dia 14; *Hoje sou um: e amanhã outro,* dia 15; *Eu sou vida; eu não sou morte,* dia 16; *A separação de dois esposos,* dia 18; *O marido extremoso ou o pai cuidadoso,* dia 24; e *Um credor da Fazenda Nacional,* dias 26/27. Escrevendo nos gêneros mais diversos, suas peças despertam o interesse pelo caráter inusitado que apresentam, no quadro da dramaturgia brasileira de costumes, quebrando, inclusive, aquela noção rigorosa da época da "*pièce bien faite*". Apesar de terem sido escritas no auge do romantismo, nada têm de românticas: apresentam, muito pelo contrário, situações conflituosas peculiares à sociedade gaúcha do século XIX, desprezando por completo a linguagem ornamental, em que a frase seca, descarnada e despida de adjetivos dá o ritmo de sua prosa e a tônica predominante é a farsa. Hostilizado de forma cruel na sua época, o autor vinga-se da sociedade e dos desacertos humanos, retratando-os na sua dramaturgia. Muito próximas da pantomima circense, suas peças só foram encenadas pioneiramente a partir de 1966, pelos alunos do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a direção de Antônio Carlos de Sena, que, por sugestão do escritor Guilhermino César, montou *Mateus e Mateusa* e *Eu sou vida; eu não sou morte.*

quadro. Divisão dos atos, ou de cada ato de uma peça, em cenas menores, com direito inclusive a mudança de cenários. ♦ **Quadro de aviso.** Local onde as ordens administrativas da casa de espetáculos são afixadas,

para conhecimento do elenco e dos funcionários, aí figurando, entre outras coisas, a ordem de ensaio, os horários, o nome dos atores convocados. ♦ **Quadro de efeitos.** Equipamento e controle do quadro de luz, provido de recursos que acionam dispositivos para a produção de efeitos de luz (ou de som) ao longo de um espetáculo. V. *Efeito de luz.* ♦ **Quadro de luz.** Espécie de console de onde o eletricista controla todas as fontes de luz que servem ao espetáculo, ligando ou desligando refletores, aumentando de intensidade ou diminuindo os focos, de acordo com o projeto de iluminação do espetáculo. V. *Efeito de luz.* ♦ **Quadro vivo.** Representação de cenas imóveis, de quadros, esculturas célebres, cenas dramáticas ou históricas, feitas por pessoas. O nascimento de Jesus é um dos temas preferidos para esse gênero de dramatização.

quarta parede. Linha imaginária colocada à altura da boca de cena, e que teoricamente separa o/a ator/atriz da platéia, protegendo-o/a e deixando-o/a isolado do público. A teoria, para uns, foi formulada por Diderot*, em 1758, em sua obra *Discours de la poésie dramatique;* para outros, atribuída a André Antoine*: "Estejam vocês ensaiando ou representando para um público, não pensem neste público, façam de conta que ele não existe, que o pano de boca continua fechado e vocês estão isolados do mundo." Antoine reforçou a proposta, dotando seus atores de mecanismos técnicos que pudessem ajudá-los a atingir essa ilusão, através da qual admitiam atingir a plena verdade da personagem. Foi um dos pontos básicos para a interpretação naturalista.

quartelada. Divisões do piso do palco em pranchas de 1x1, perfeitamente ajustadas e removíveis quando a encenação exigir, para fingir porões, produzir efeitos mágicos, dar a idéia de que a cena do palco encontra-se num andar superior de um edifício etc.; tampa dos alçapões. As quarteladas dividem o palco em planos que são numerados do proscênio (plano zero) até o fundo do palco, sendo que uma cena normal tem de seis a oito quarteladas. Dessa divisão ou configuração do piso do palco é que foram criadas expressões próprias para situar os intérpretes em cena: primeiro, segundo ou terceiro plano. Cada série de quarteladas ou pranchas tem o nome de rua. ♦ **Quarteladas menores.** Série de pranchas estreitas, de aproximadamente 25cm no plano do palco, que ficam entre as ruas.

quarteto. Trecho musical cantado por quatro artistas.

quarto dos senhores. Local privilegiado no edifício teatral inglês, no período elisabetano, reservado para o público mais abastado que podia pagar ingresso mais caro.

Quinault, Philippe (1635-1688). Autor de comédias e tragicomédias. Colaborou com Corneille* e Molière*, alcançando sucesso como libretista de Lully.*

R

rábula. O mesmo que ponta; papel sem muita projeção. Expressão fora de uso.

rabulista. Ator habituado a fazer rábulas. Expressão fora de uso.

Racine, Jean Baptiste (1639-1699). Considerado o maior poeta trágico francês, escreveu tragédias formalmente perfeitas e que se tornariam clássicas no gênero, como *Andrômeda* (1667), *Britânico* (1669), *Fedra* (1677). Sua grandiosidade está não só na beleza de seus versos, que exprimem perfeitamente emoções fortes e sutis, como na criação do suspense trágico, de feição classicamente contida.

raconto. Na música lírica, a ária em que o cantor faz uma narração. A *Boêmia*, de Puccini (1858-1924), tem o célebre *raconto* de Mimi.

radiator. Ator que atua em radioteatro. *Fem.* Radiatriz, radioatriz.

radiatro. Neologismo criado pelo dramaturgo brasileiro Pedro Bloch (1914-1997), mas de uso escasso, para qualificar o teatro adaptado e apresentado pelo rádio; radioteatro.

***raisonneur*.** Palavra transplantada da língua francesa, aplicada à personagem da comédia ou da sátira, incumbida da responsabilidade de estar sempre com a razão ou sempre pronta para explicar as razões e idéias desenvolvidas pelo texto. De pouca autenticidade, está ali adrede para expressar exclusivamente os pontos de vista do autor, sendo uma forma híbrida deste. Criado por Molière*, na sua comédia *O misantropo* (1666), para comentar a situação e o comportamento dos demais personagens, tornou-se mais tarde uma característica marcante no teatro francês da época, ganhando posição nas chamadas *peças de tese.*

rampa. 1. O mesmo que ribalta. **2.** Na linguagem técnica de cenografia, recortes horizontais representando normalmente montanhas distantes. **3.** Nos espetáculos de revista, a passarela que avança em direção à platéia para exibição das coristas, vedetes, ou evoluções coreográficas.

rapsodos. Menestréis na Grécia Antiga, oriundos da Jônia, no litoral da Ásia Menor, que andavam de cidade em cidade recitando poemas épicos,

grande parte resultante da vulgarização dos poemas de Homero, ele por sua vez também um rapsodo. Os recitativos eram feitos com ou sem acompanhamento musical.

rebolado. Expressão pejorativa, de princípio, tendo depois aceitação geral, para identificar o teatro de revista musicada. Surgiu em razão de as coristas e vedetes, que se exibiam normalmente em trajes sumários, dançarem se rebolando. V. *Revista.*

récita. 1. Espetáculo de declamação e, por extensão, espetáculo teatral. **2.** Concerto de música erudita. **3.** Récita do autor e dedicada a ele.

recitativo. Trecho narrado ou dialogado entre duas etapas cantadas, com ligeira linha melódica procurando seguir as inflexões da voz. *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini, contém muitos trechos recitativos.

reconhecimento. V. *Anagnórise.*

recorte. Rompimento* cênico decorado, solto no centro do palco, com a função de complementar a cena com um motivo cenográfico. Pode ser construído em folhas de madeira, papelão, ou outros materiais, apoiado sobre o piso do palco e preso em esquadros, ou pendurado por tirantes.

recurso dos silêncios. Recurso expressivo, muito trabalhado na dramaturgia e no cinema americanos, a partir da prática do *Actor's Studio*, no qual o/a intérprete atua sem palavras, servindo-se exclusivamente da expressão facial, pela qual transmite a inteireza de seus sentimentos à platéia. V. Actor's Studio.

refletor. Equipamento de iluminação, cujo cone de luz se abre ou se fecha pelo deslocamento da lâmpada em relação ao foco de um espelho côncavo no fundo do equipamento. Os refletores são usados em grupos e instalados em vários pontos da platéia ou da caixa do teatro, de modo que o palco receba a iluminação adequada em todos os seus planos, e de acordo com um projeto previamente estabelecido. A esses aparelhos, são aplicados discos com placas de celofane ou outro material colorido, dependendo do interesse do espetáculo; projetor.

reforço lateral. Sarrafo complementar ou ripa de madeira, usada para reforçar a estrutura lateral de um trainel.

regente. O profissional que dirige a orquestra e que, nos musicais, óperas e operetas, ensaia os artistas-cantores. Sua relação, durante o espetáculo, é diretamente com o diretor ou ensaiador**,** sendo por este ouvido sobre a distribuição dos papéis e quanto às exigências vocais a serem observadas; maestro-regente.

régia. A bambolina ricamente adornada, normalmente de veludo, colocada na frente de todas as demais, bem à vista do público.

***régie*.** Em ópera, o trabalho do compositor que acumula a função de regente da orquestra. A prática começou com Richard Wagner* e Giuseppe Verdi*, quando passaram

a se fazer presentes nos ensaios de suas obras para supervisionar a encenação. Mas foi o regente-compositor austríaco Gustav Mahler (1860-1910) que fixou sua função e a designação definitiva, estabelecendo a moderna idéia de *régie*, quando dirigiu a Ópera de Viena, de 1897 a 1907. Mahler não era apenas o responsável pela preparação musical das óperas ali montadas, mas também pela encenação das mesmas.

***régisseur*.** Palavra francesa que, no teatro de ópera, serve para identificar o diretor da parte teatral do gênero, responsável pelos cenários e figurinos, pela movimentação cênica dos atores, iluminação e tudo o mais.

Regra das Três Unidades. Princípio básico aristotélico, que consiste na observação rígida de normas básicas para que um texto teatral seja considerado tecnicamente perfeito, conhecido como a clássica unidade de *ação*, que disciplinava o texto, obrigando-o a um único enredo de tema linear; unidade de *tempo*, que restringia a 24 horas os eventos apresentados no palco; e unidade de *espaço*, que limitava a ação a um único local. As unidades de *tempo* e de *espaço* tinham a intenção de convencer a platéia a *acreditar* no que via, e, quando usadas com habilidade, podiam produzir textos de enorme força dramática e concentração de idéias, como em Corneille* e Racine.*

reguladores. Elementos laterais usados para demarcar verticalmente a cena e limitar o proscênio, regulando a largura da boca de cena. São conhecidos também pelo nome de pernas. Cada regulador consiste geralmente em duas armações ou trainéis, construídos de sarrafos, forrados de pano e ligados por dobradiças que facilitarão usá-los sob a forma de biombos. Os reguladores servem de ponto de apoio para prender as paredes das cenografias. Algumas vezes esses reguladores são simples cortinas de tecidos de cores neutras que caem naturalmente à altura da boca de cena, sem armação de madeira; bastidores ♦ **Reguladores-mestres**. Os bastidores móveis que se conjugam com a bambolina-mestra, emoldurando a boca de cena. Servem basicamente para regular as dimensões do espaço ocupado pelo cenário; primeiros reguladores. V. *Contra-reguladores*.

relaxamento. Segundo os teóricos clássicos das técnicas da interpretação, é o estado ideal para que o ator "incorpore" sua personagem, adquirindo um estado físico e espiritual perfeito para a correta desenvoltura no desempenho de seu papel. Essa tensão tende a reprimir e "matar" os sentimentos, e o ator, segundo tal "escola", para evitar esse nível de bloqueio e antes de iniciar qualquer tipo de trabalho, deve procurar praticar exercícios adequados, buscando manter seus músculos em estado de "relaxamento".

remoção. Ato de remover o material de cena, depois que o espetáculo encerra sua temporada.

remontar. 1. No jargão de palco, o movimento do ator ao se deslocar da

boca de cena em direção ao fundo do palco; andar para a parte superior da cena. **2.** Na linguagem de produção e encenação, fazer com que a peça volte a ser representada, quer pelo mesmo elenco, quer com outros artistas, com a mesma concepção estética do espetáculo passado ou com nova leitura cênica; reensaiar uma peça já exibida, fazendo-a retornar à cena; recolocar um espetáculo em cartaz.

remonte. 1. Na linguagem do palco, a ordem dada pelo diretor do espetáculo durante os ensaios, para que o ator se desloque para o fundo da cena ou repita a marcação feita anteriormente. **2.** Substituição de um ator por outro, num papel já ensaiado e até mesmo apresentado.

renda. A quantia em dinheiro arrecadada com a venda dos ingressos, na bilheteria do teatro, ou de outras fontes, tais como patrocínio, comerciais, doações, etc.

***rentrée*.** Palavra francesa, de largo uso nos meios teatrais brasileiros, para identificar o retorno de um artista às suas atividades, depois de muito afastado do palco.

repertório. O conjunto de peças que uma companhia dispõe prontas para encenação; as peças que fazem parte da relação de espetáculos de um elenco. V. *Teatro de repertório.*

reprego. Pequeno trainel, independente das demais peças da cenoplastia, usado para completar o ambiente cenográfico, podendo fingir uma janela, uma árvore, um poço, um banco, etc.

representação. 1. Ato de representar; interpretar. **2.** Cada uma das vezes em que um espetáculo é levado à cena para ser visto pelo público. ♦ **Representação dramática.** Atividade essencialmente criadora, baseada na observação, através da qual se exteriorizam os sentimentos, usando mímica, sons, palavras e ritmos próprios. A representação, como tal, existe provavelmente desde os primórdios da humanidade, em princípio sob a forma de canto e dança. A primeira forma de representação de que se tem conhecimento documental ocorreu na antiga Grécia, quando atores participavam de cerimônias religiosas. O teatro grego, que serve de parâmetro para a história dessa manifestação artística, floresceu entre os séculos V e IV a. C., tendo o coro, originalmente, como elemento de destaque. Praticado em princípio só por homens, as mulheres começaram a participar do ato teatral a partir do século III, a. C., em Roma. Com o desenvolvimento do cristianismo na Europa, a representação teatral foi proibida, desaparecendo virtualmente no final do século VI, só voltando a vigorar na Idade Média, com os jograis e os atores itinerantes que atuavam nos mistérios* e participavam de companhias ambulantes. Os atores profissionais só foram aparecer com a encenação do drama secular no teatro elisabetano, na *Commedia dell'Arte* e em outras manifestações. Nesse período da história do ator, as mulheres só voltaram à cena na Itália e na Inglaterra, após a Res-

tauração de 1660. Antes, os papéis femininos eram desempenhados por rapazes e adolescentes.

representar. Arte de reproduzir em gestos, falas e movimentos uma situação preestabelecida, ou toda uma história criada por um dramaturgo; interpretar um papel, num espetáculo de teatro, para julgamento ou entretenimento de uma platéia; viver uma personagem dramática.

reprisar. Reencenar uma peça já mostrada a um público; uma segunda apresentação de um determinado espetáculo. Tornar a pôr em cena; repetir.

reprise. Repetição; a ação de reprisar.

revista. Gênero teatral, de caráter popular, que mistura as diferentes linguagens dramáticas, o canto, a dança, a comédia, a opereta, o circo e o teatro declamado, num mesmo gênero. Sem grande preocupação com um enredo rígido e contínuo, e se aproximando freqüentemente da paródia, em ritmo musical, a revista tende ao escracho, satirizando os costumes sociais e políticos de uma época, não se furtando de repetir velhas piadas, surrados cacoetes e tipos surrados pelo uso, mas do agrado das platéias. Seus atos são divididos habitualmente em quadros mais ou menos independentes entre si, ainda que ligados por um tema comum e uma sucessão de números coreográficos e esquetes humorísticos. Primando pelo luxo, pela ostentação feérica das luzes e dos brilhos, por um elenco cujo forte são as belas vedetes e as piadas picantes, o gênero nasceu provavelmente por volta de 1715, nos teatrinhos de feira de Saint-Laurent e Saint-Germain, na França. Os descendentes dos *Comici dell'Arte*, que haviam se radicado em Paris desde o século XVI, a convite do Rei, sem poder falar na corte as tolices que falavam em seus espetáculos "à italiana", começaram a fazer uma espécie de *revista* satírica e burlesca dos acontecimentos teatrais do ano. Os primeiros textos, *A cintura de Vênus*, *O mundo às avessas*, *A revista dos teatros* são atribuídos a Lesage (1668-1747). O gênero, já no formato de *revue de fin d'année*, chega a Portugal**,** deixando o caráter restrito de tratar exclusivamente dos acontecimentos teatrais**,** e passa a abordar os fatos políticos, sociais, religiosos, econômicos e financeiros mais importantes do ano. De Portugal, passou para a Inglaterra e, das Ilhas Britânicas, para os Estados Unidos, onde recebeu toques de requinte. Aceita aqui no Brasil, a revista foi em princípio uma espécie de recapitulação alegre dos principais acontecimentos do ano anterior, pelo que eram chamadas de *revistas do ano*. Cronologicamente, a primeira revista brasileira a ser encenada foi *As surpresas do Sr. José Piedade*, de Figueiredo Novaes, mostrada em 1859 ou 60. Mas só com *O mandarim*, de Artur Azevedo* e Moreira Sampaio, em 1877, o gênero cria *status* e realmente se instala no país. Revistas desses autores, como *Cocota* (1885), *O bilontra* (1886), *Mercúrio* (1887), dos fins do

século XIX, contribuíram para firmar o gênero no Brasil.

rezar. Termo fora de uso para qualificar a deficiência do ator que falava seu papel num tom de voz quase inaudível para a platéia.

***rhesis*.** Na tragédia grega clássica, espécie de discurso que sucedia ao prólogo. Foi provavelmente com a introdução do segundo ator que surgiu a necessidade de adicionar um segundo *rhesis*.

ribalta. 1. Nos teatros de estilo italiano, o espaço morto do palco, entre a boca de cena e a platéia; proscênio. **2.** Na linguagem dos técnicos em iluminação, a fileira de lâmpadas dispostas ao longo do proscênio, entre a cena e o poço da orquestra, ao nível do piso do palco, protegida por uma calha para ocultá-la da visão do público. Voltadas para cima, a função dessas luzes é iluminar o primeiro plano do palco e o rosto dos atores; linha de fogo; rampa.

rivetes. Aparelhos de iluminação cênica, da ordem dos tangões e das gambiarras, dispostos horizontalmente e disfarçados da vista do público pelos trainéis ou outros elementos cenográficos.

roda maluca. Rodízio que gira em torno de seu eixo, utilizado em praticáveis ou outros elementos cênicos, permitindo a mudança de direção destes, para qualquer lado, quando movimentados.

Rodrigues, Nelson (1912-1980). Dramaturgo de dimensão universal, responsável pela postura internacional do teatro brasileiro, modificando de forma inconfundível a linguagem e o tratamento dramático do texto teatral. Suas peças refletem com crueza a condição humana a partir de tipos extraídos da vida cotidiana, usando principalmente a paisagem carioca. Sua primeira peça encenada, em 1939, *A mulher sem pecado*, já mostrava um autor novo, polêmico, de forte personalidade. Anos depois, em 28 de dezembro de 1943, acontece a grande revolução de texto e carpintaria, que se reflete na linguagem da encenação, com a montagem de *Vestido de noiva*, pelo grupo amador Os Comediantes, sob direção de Ziembinski (o texto só é publicado no ano seguinte). Essa peça revela toda a força e originalidade do autor, incorporando à dramaturgia nacional modernos padrões literários. Sem abdicar do poético, assimilado espontaneamente, Nelson Rodrigues nunca esqueceu a corporeidade cênica do drama. É poderosa a vocação teatral de seu diálogo, feito de economia e valorizando demais a presença do ator. Suas peças se incorporam prontamente no domínio natural do teatro e da literatura, condição rara na produção literária brasileira. E a linguagem foi a maior contribuição de Nelson Rodrigues ao teatro brasileiro, que adquiriu a partir de sua presença dimensão enciclopédica. Um grupo de estudiosos de sua obra costuma dividir o teatro de Nelson Rodrigues em dois blocos cíclicos distintos: o das *peças mitológicas*, em que o teatrólogo procura desven-

dar as raízes dos instintos humanos, e o *ciclo das tragédias cariocas*. Outro grupo, mais detalhista, fala de um *filão mítico, peças psicológicas* e *tragédias cariocas.* Ao morrer, sem incluir os volumes de crônicas e os romances, deixou 17 textos para teatro, todos encenados, e apenas dois não publicados: *A serpente* e *Anti-Nelson Rodrigues*. Das suas peças, todas de nível relevante, citaremos: *A mulher sem pecado* (1939), *Vestido de noiva (1943)*, *Anjo negro* (1946), *Álbum de família* (1946), *Dorotéia* (1948), *A valsa nº 6* (1951), *Senhora dos afogados* (1956), *A falecida* (1954), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *O Boca de Ouro* (1959), seguindo-se *O beijo no asfalto, Bonitinha, mas ordinária, Toda nudez será castigada*, etc.

rolimã. Carretilha sobre a qual devem correr as cortinas nos teatros.

romper. Cometer uma falha técnica na construção dos cenários, que deixa brechas através das quais a platéia devassa as coxias, flagrando toda a movimentação dos técnicos e artistas, enquanto o espetáculo acontece. Não sendo proposital tal tipo de coisa, constitui, no entanto, uma grave falha no planejamento ou na montagem do cenário.

rompimento. Elemento delimitador da cena, também chamado de *perna* (quando de tecido) ou *bastidor* (em armação de madeira forrada de pano). Em número necessário para cumprir sua finalidade, compõe as laterais dos cenários tradicionais, principalmente dos espetáculos musicados, garantindo a proteção da entrada dos intérpretes; cenários secionados, colocados verticalmente nas partes laterais, com a finalidade de bloquear a visão do movimento interno da caixa do teatro, da platéia. Quando os ambientes são de *interior*, os rompimentos, invariavelmente, são representados sob a forma de colunas: quando de *exterior*, são árvores ou tufos vegetais. Os rompimentos são numerados a partir da boca de cena para o fundo do palco.

Roscio, L. Roscio Colle. Comediógrafo trágico romano, introdutor da máscara no teatro romano. Morreu no ano de 62 a. C.

Rostand, Edmond (1868-1918). Dramaturgo francês, nascido em Marselha. Diplomou-se muito jovem em Direito, na Universidade de Paris, e ainda jovem freqüentava os meios intelectuais e artísticos. Escreveu sua primeira peça de teatro, *Le gant rouge* (*A leiva vermelha*), em 1888. Em 1893, escreveu *Les deux Pierrots* (*Os dois Pierrôs*), que não agradou ao público, mas em 1894 fez algum sucesso com *Les romanesques* (*Os românticos*), encenado na *Comédie Française.* Sarah Bernardt*, a maior atriz de seu tempo, levou ao palco *A princesa longínqua* (1895), *A samaritana* (1897), e *O filhote de águia* (1900), escritas especialmente para ela. Sua obra-prima, no entanto, é *Cyrano de Bergerac*, em cinco atos, estreada em 1897. *Chantecler* (1910) marcou seu último grande sucesso no teatro. Edmond Rostand

soube manejar com habilidade as qualidades do romantismo com o vigor do neo-romantismo. Algumas de suas peças podem ser tomadas como modelos de dramaturgia.

roteiro. Relação pormenorizada do material a ser utilizado num espetáculo, devidamente distribuída aos vários setores da produção ou departamentos a que está afeta a execução do espetáculo. Tecnicamente, todas as áreas que atuam num espetáculo são obrigadas a manter rigorosamente seus roteiros de tarefas: contra-regra, iluminador, sonoplasta, eletricista, etc. ♦ **Roteiro de direção.** Livro em que o diretor do espetáculo anota todos os detalhes de sua criação e os meios que usou para pô-los em prática. ♦ **Roteiro do guarda-roupa.** Relação detalhada das roupas a serem usadas ao longo do espetáculo, catalogadas por atos e cenas. ♦ **Roteiro do maquinista.** Discriminação dos cenários descritos nos seus mínimos detalhes, ato por ato, cena por cena.

rotunda. Cortina de pano colocada em semicírculo, no fundo do palco, determinando a profundidade em que o espetáculo vai acontecer. Ela não só limita o espaço de cena quando não há outro elemento plástico, como pode envolver os cenários. Geralmente de cor neutra, pode ser confeccionada em veludo, flanela ou outro material adequado.

roubar. Representar um papel secundário de modo tão eficiente que desvie a atenção da platéia, que deveria estar concentrada nos atores principais, para se: *roubar a cena*.

***rouge*.** Palavra de origem francesa para identificar um pó de tinta vermelha usado em maquiagem para a pintura do rosto do/a intérprete, havendo em diversos tons; vermelho.

rua. Nome que se dá à faixa do assoalho do palco formada por uma série de quarteladas paralelas à boca de cena. Uma rua fica entre duas calhas, alternadas com falsas ruas.

rubrica. Anotações paralelas às falas, que os dramaturgos fazem em seus textos, para dar as indicações que acham necessárias sobre cenários, tons de falas, gestos especiais, entradas e saídas de cena das personagens, detalhes de guarda-roupa e às vezes de caracterização, para melhor entendimento dos/das atores/atrizes e até mesmo da direção, sobre o comportamento e o caráter da personagem, em determinadas situações. Essas indicações encontram-se normalmente destacadas entre parênteses. As rubricas são fartas ao longo do romantismo. Nas peças da Antiguidade clássica greco-romana, e ao longo de muitos períodos da história da dramaturgia mundial, assim como no texto contemporâneo, elas não aparecem, estando subentendidas nas indicações de comportamento das figuras em cena e na fala das próprias personagens.

S

saída falsa. Recurso de marcação utilizado pelo ator, por sugestão do texto ou da direção do espetáculo, que consiste em interromper a saída de cena; movimento falso de saída de cena.

sainete. Criação dramática espanhola, variante do entremez, de curta duração e caráter alegre, do qual participam duas, no máximo três personagens. Depois de algum tempo de uso e algumas alterações, passou a designar um gênero mais ligeiro e sintético, popularizado pela palavra inglesa *sketch*.

Salacrou, Armand (1899-). Dramaturgo francês, ligado ao surrealismo, na década de 20, quando escreveu *A ponte da Europa* (1927), sob a influência dos escritores Alfred Jarry (1873-1907) e Antonin Artaud.* Depois de produzir algumas comédias naturalistas de temática burguesa, como *Uma mulher livre* (1934), enveredou para o chamado *teatro de tese*, de feição ontológica. Ligou-se posteriormente ao ator e diretor francês Charles Dullin*, no *Théâtre de l'Atelier* (1921).

salada. Referência jocosa aos personagens Salério e Solano, papéis de pouca relevância que figuram em *O mercador de Veneza*, de Shakespeare*: quando a personagem fala, "Estou fazendo uma salada", ela quer dizer que tanto faz estar falando de uma coisa como de outra.

saltimbanco. Artista popular itinerante, de origem italiana, que exibe sua arte na rua, feiras e circos por sua conta e de forma histriônica. Os saltimbancos eram possivelmente os únicos atores profissionais durante a Idade Média; bufão; pelotiqueiro.

sanefa. Bambolina que cobre a parte superior do pano de boca, junto ao arco do proscênio.

sapatas. Peças de metal para fixar o cenário ao piso do palco. Podem ser rígidas, com dobradiças ou planas. São também conhecidas pelo nome de pé.

sapatilha. Sapato especial para uso dos/das bailarinos/as.

sarilho. Fio ou corda fina, usada para amarrar dois sarrafos de trainéis um ao outro, fazendo-os passar em li-

nha sinuosa por entre pregos enfiados pela metade nos sarrafos de cada uma das partes a serem juntadas.

sarrafo. Ripa de madeira, preferentemente de madeira mole e leve, que serve para a construção de cenários.

Sartre, Jean-Paul (1905-1980). Dramaturgo, filósofo e romancista francês, um dos principais expoentes do movimento existencialista, propôs uma visão do homem como dono de seu próprio destino e cuja vida é definida pelo projeto pessoal de cada um e suas próprias ações. Sua visão da existência humana, a partir de uma rigorosa análise filosófica, orientada pelo método fenomenológico, desenvolvido e exposto em *O ser e o nada*, está refletida nas peças *As moscas* (1943), *Mortos sem sepultura* (1946), *As mãos sujas* (1948) e *O Diabo e o bom Deus* (1951). As posições iniciais de Sartre sofrem transformações radicais, determinadas, por um lado, pelo caráter aberto de sua visão existencialista, por outro, por seu progressivo engajamento político. Desse modo, Sartre foi levado a inserir o existencialismo dentro de uma concepção filosófica mais ampla, encontrando no marxismo essa concepção. Sartre participou da resistência francesa contra o nazismo, e fundou, em 1945, a revista *Les Temps Modernes*. De sua vasta produção dramática, ainda podem ser distinguidas *Entre quatro paredes* (1945) e *A prostituta respeitosa* (1946). Foi-lhe atribuído o Prêmio Nobel de Literatura em 1964, que ele recusou ir receber.

sátira. 1. Forma de teatro grego que trata de maneira burlesca os temas mitológicos. Na Grécia antiga, durante os festivais em honra a Dioniso*, cada autor concorria normalmente com uma trilogia: três tragédias e um drama satírico, que era uma forma burlesca do tema trágico que o precedera. **2.** Gênero caracterizado pelo humor desabrido, uso ilimitado da paródia e intensa ironia, geralmente carregado de forte conteúdo crítico, moral ou político, visando ridicularizar tipos ou determinadas categorias sociais. ♦ **Sátira menipéia.** Gênero de sátira sério-jocosa, criada por Menipo.* O gênero foi introduzido em Roma por Varrão (116-27 a. C.). Geralmente em prosa, caracteriza-se pela variedade de temas e pelo interesse na exposição de idéias. Utilizando dois ou mais interlocutores, o interesse dramático da sátira menipéia é sustentado mais pelo conflito de idéias e não de caráter.

Sátiros. Entidades mitológicas que representavam, na cultura antiga, os espíritos masculinos das florestas e montanhas, freqüentemente retratados como tendo uma metade humana e outra metade na forma de um caprino, que agitavam as festas dionisíacas com gritos, obscenidades e imprecações. Afastados posteriormente do corpo da tragédia, por serem julgados incompatíveis com o valor das composições, criou-se para eles o drama satírico.

***satura lanx*.** Espécie de ato variado do teatro romano, recheado de piadas, música e dança, semelhante às modernas revistas musicais, que teve origem na zona rural. O nome, em princípio, referia-se às peles de cabra que os pastores usavam para se proteger do tempo. Só depois é que passou a designar esse gênero, que reunia canções cômicas ou narrativas recitadas com acompanhamento de flauta e gesticulação peculiar. Ao ser introduzido nas cidades, sofreu influência dos atores etruscos.

***sawari*.** No teatro kabuki*, é o monólogo repleto de lamentações, com o objetivo teatral exclusivo de "tocar o coração" da platéia. Em japonês, *sawari* significa tocar.

SBAT. Sigla pela qual é popularmente conhecida a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, entidade de classe que representa juridicamente e defende moral e materialmente os direitos do autor teatral brasileiro, dos diretores, tradutores e todos quantos tenham direitos sobre a renda de um espetáculo teatral. Fundada em 1917, por Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Viriato Correia (1884-1967) e Raul Pederneiras (1874-1953), ela também representa seus associados fora do país, através de suas associadas congêneres.

***Scaramuccio*.** Ator italiano que viveu entre 1606 e 1694, criador de uma personagem híbrida de palhaço e Arlequim, que exerceu enorme influência no teatro italiano de Paris. *Scaramouche*.

Scarlatti, Alessandro (1660-1725). Compositor italiano apontado como o iniciador da ópera moderna. Anuncia e torna-se um dos expoentes do Barroco. Faz uso, na sua obra, de abundante orquestração melódica, usa o recitativo com maior moderação e dá valor predominante à ária. É o criador da chamada *abertura italiana*, que tem um começo rápido, seguido de um movimento mais lento, retornando à vivacidade para concluir, base para o estabelecimento da estrutura sinfônica. Sua primeira obra foi *Mitriades Eupator* (1770), estupendo fracasso artístico. Deixou onze óperas de sua autoria.

Schiller, Johann Cristoph **Friedrich von** (1750-1805). Dramaturgo alemão, seduzido pelo movimento pré-romântico *Sturm und Drang*, expressão de rebeldia de sua geração, que o levou a escrever o drama *Os bandoleiros* (1781), sucesso triunfal no início de sua carreira. Indicado como poeta oficial do *Teatro de Manheim*, escreveu, dentro do espírito pré-romântico, a peça *Intriga e amor* (1783), em linguagem realista e com forte componente de crítica social que antecipa o drama burguês do século XIX. A partir de 1787, em Weimar, em contato com Goethe, abandona os princípios anárquicos do *Sturm und Drang**, proclamando o ideal de um humanismo puro e valorizando os conceitos clássicos do Bom/Belo/Verdadeiro. Ainda em Weimar, escreveu a parte mais significativa de sua obra, da qual, além do drama histórico em versos, *Dom Carlos* (1787), intercalando paixões individuais com

a defesa eloqüente da liberdade civil e da tolerância, que marca uma fase nova na sua produção, merecem referência *Maria Stuart* (1799-1800), *A donzela de Orléans* (1801), *Guilherme Tell* (1803-1804). Parte de sua Ode à Alegria (1785) aparece na *Nona Sinfonia* de Beethoven. Ao lado de Goethe*, Schiller foi o intelectual que mais influência exerceu na arte alemã no século XIX.

Schlegel, August Willhelm von (1767-1845). Escritor alemão, teve atuação relevante como crítico e como jornalista, chegando a transformar sua casa num importante centro da vida intelectual, nela reunindo as principais figuras do movimento romântico de Jena. Foi um dos mais destacados colaboradores do periódico *Die Horen*, dirigido por Schiller*, fundando seu próprio jornal, o *Atheneum*, em companhia do irmão Friedrich (1772-1829), tão logo aquela publicação deixou de circular. Colaborou também com outra importante publicação, o *Allgemeine Literaturzeitung*, onde publicou notáveis ensaios sobre as obras de Goethe.* Foi o mais importante tradutor da época, vertendo a seu idioma a obra poética de Shakespeare*, traduzindo também várias obras de Calderón de la Barca.* Já em Berlim (1801), onde passou a lecionar literatura e arte, empreendeu, em companhia de Mme. de Stäel, uma série de viagens através da Alemanha, França e Suécia. Suas conferências realizadas em Viena seriam, mais tarde, reunidas no livro intitulado *Uber dramatisch Kunst und Literatur* (*Lições de arte dramática e literatura*). Seu irmão, Friedrich, foi o fundador da escola romântica alemã.

scopos. Cantores de festas surgidos em Roma durante a Idade Média, os quais, posteriormente, se espalharam por toda a Europa; poetas e cantores que andavam pelas cortes européias, desde o século VI, convivendo de forma fraterna com os criadores de mimos e com os jograis.

screens. Palavra inglesa para identificar os painéis móveis criados pelo encenador e teórico Edward Gordon Craig*, colocados em sentido vertical, nos quais a cor seria simbólica e traduziria a atmosfera da cena, possibilitando dividir o palco à maneira de um tabuleiro.

script. Palavra inglesa, que se ajustou melhor ao cinema e à televisão, para identificar o texto básico de apoio para a direção e produção do espetáculo.No caso do teatro, a peça; roteiro.

season. Palavra inglesa para identificar o período do ano de forte concentração de espetáculos, em determinado local; a estação; o forte da temporada.

Sêneca, Lucius Annaeus (4 a. C.-65 d. C.). Pensador e poeta dramático romano, principal representante do estoicismo em Roma. As tragédias cuja autoria é atribuída a ele exerceram grande influência no teatro inglês e italiano dos séculos XVI e XVII, antecipando o Barroco.

senha. Identificação que o porteiro de um teatro entrega ao espectador,

quando, durante o espetáculo, este sai do prédio, mas pretende retornar logo em seguida. Pode ser um cartão especial ou parte de um bilhete de entrada.

seqüência. A ação dramática limitada pela entrada ou saída de cena de uma personagem de relevo, a qual implica, invariavelmente, em alteração na marcação de cena, determinando a introdução de um novo tema ou da alteração do clima da ação.

***serata d'onore*.** Expressão italiana, fora de uso, para qualificar a récita em benefício de um artista lírico.

***set*.** Termo inglês para identificar um ambiente cenográfico, especialmente no cinema ou na televisão, preparado para uma representação.

sexteto. 1. Trecho de música, em espetáculo lírico, cantado por seis artistas. Exemplo clássico é o de *Lucia de Lammermoor,* de Donizetti (1797-1848). Hoje extensivo a todos os gêneros musicais, quer no canto, quer na forma instrumental.

Shakespeare, William (1564-1616). Poeta e dramaturgo inglês, cuja obra funde uma visão poética e refinada do mundo a um forte caráter popular, na qual assassinatos, violações da lei, da moral e dos costumes, incestos e traições são os ingredientes usados para entretenimento do público. Acrescente-se a isso o cuidado que teve de aproximar os atores do público, o que ocorre tanto na organização material da cena – o palco mais profundo que largo, avançando até o meio da platéia – quanto da utilização dos temas. Um dos maiores nomes da cultura universal, expoente do Renascimento na Inglaterra, nasceu e foi educado em Stratford-on-Avon (ou upon-Avon), transferindo-se por volta de 1589 para Londres, provavelmente como ator. Em 1549, aparece como um dos proprietários da companhia *Lord Chamberlain*, a mais importante da época e, em 1589, do *Globe Theatre*, onde, além de acionista, era o principal dramaturgo. Seus textos teatrais não obedecem à clássica unidade de tempo, lugar e ação, da tradição aristotélica. Situando-se na convulsiva transição do feudalismo para o capitalismo, suas peças são construídas de pequenas cenas que desenvolvem um enredo central, em torno do qual gravitam vários subenredos, alternando o vivo e grosseiro linguajar das camadas populares com o lirismo poético e densa reflexão sobre a condição humana. Pode-se distinguir em sua obra dramática, constituída de peças históricas, comédias, tragédias e tragicomédias, três períodos bem distintos: o da juventude, que vai de 1590 a 1600, marcado por um entusiasmo elisabetano, quando foram produzidas *Henrique IV, Ricardo II, A megera domada, Romeu e Julieta, Sonhos de uma noite de verão, O mercador de Veneza*, entre outras; um segundo período, que vai de 1600 a 1608, marcado por concepções políticas, quando sombrias tragédias se alternam com algumas comédias do gênero: *Hamlet, Otelo, Macbeth, Rei Lear, Coriolano,* etc.; e, a partir de

1608, um período de paz espiritual, quando ele escreve *Cimbelino, A tempestade, Henrique VIII*. É notável a evolução do seu estilo, que avançava da retórica barroca para o lirismo despojado. Aos melodramas de início de carreira, *Henrique IV* (1589-1592), *Ricardo III* (1592-1593), *Tito Andrônico* (1593-1594), baseados num sistema de compensação em que se inflige terror quando não se é capaz de inspirar amor, ele contrapõe as comédias construídas sobre a questão da identidade, como *A comédia dos erros (*1592) e *A megera domada* (1593-1594). Logo em seguida, ele propõe uma imensa ilusão agravada pelos jogos de linguagem, como em *Canseiras de amor baldadas* (1594/1595), ou lembra ao seu leitor/platéia que a "vida é puro teatro e o poder uma coroa oca", como está em *Ricardo III* (1595), *Henrique IV* (1597/1598), *Henrique V* (1598/1599) ou, "como o amor é feito de caprichos e arrebatamentos", como se flagra em *Os dois cavaleiros de Verona* (1594), *Romeu e Julieta* (1594/1595), *Sonho de uma noite de verão* (1595). Homem de teatro por excelência, como dramaturgo, Shakespeare prepara com habilidade as armadilhas para seus encenadores futuros, como no caso de *Falstaff*, que bem pode ser um cínico ou um palerma; a personagem Antônio, de *O mercador de Veneza*, que pode ser um mártir da probabilidade comercial ou um homossexual masoquista; ou as personagens masculinas de *Muito barulho por nada*, travestidas de mulher, e as femininas, em outros textos, que se disfarçam em pajens e mensageiros, lacerados entre os objetos de seu amor e os rivais. Sua visão cósmica da condição humana é representada pela simbologia de elementos, como se encontra *em Rei Lear* e *Macbeth*, ou interpretações do absurdo e do social risível, explícito em *Tímon de Atenas*. Shakespeare não divide, mistura. Daí não ser surpreendente que o período romanesco marque a conclusão de sua obra*: Cimbelino* (1609), *Conto de inverno* (1610), *A tempestade* (1611).

Shaw, George **Bernard** (1856-1950). Dramaturgo irlandês, crítico e propagandista político. Suas peças satíricas estão carregadas de idéias filosóficas e sociais. Começou a escrever suas comédias, brilhantemente irônicas e polêmicas, na década de 1890, mas só obteve sucesso a partir de 1905, quando viu encenadas *Major Bárbara, César e Cleópatra* (1906), *Ândrocles e o Leão* (1912) e, sobretudo, *Pigmaleão* (1913). Shaw perde sua popularidade ao se opor à Primeira Guerra Mundial, readquirindo-a com *De volta a Matusalém* (1912), seguindo-se *Santa Joana* (1923). Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1925.

shingeki. Forma ocidentalizada de teatro moderno no Japão, surgida em 1920, onde foram abolidos a música, o canto e a dança.

show. Palavra transplantada do inglês, para identificar o espetáculo ligeiro de música popular, acompanhado de orquestra ou de um único instrumento (acústico), com um ou mais canto-

res, adornado ou não de coreografia; espetáculo. ♦ ***Show-business.*** Palavra inglesa para identificar a índole do espetáculo; *show biz.*

sinal. Aviso que é dado ao público, antes do pano de boca ser aberto, para início do espetáculo. Tradicionalmente esse sinal era dado por pancadas batidas numa barra de ferro, e a cortina só era aberta depois de acionado o tradicional bastão de Molière.* Com a modernidade, passaram a usar sirenes elétricas e outros recursos tecnológicos.

Singspiel. Peça alegre, de origem alemã, com diálogo falado e interlúdios musicais, forma intermediária entre a ópera e a comédia, que antecipa de certo modo a opereta e o musical moderno. O gênero, tradicionalmente apresentado por atores e não por cantores – fato que impunha a preponderância do texto e da parte declamada –, explorava situações que destacavam a diferença entre a vida rural e a citadina, naturalmente na sua face corrupta.

Singspiem. Gênero lírico alemão, no qual se alternam diálogos falados ou cantados e árias. O apogeu do gênero foi com *Rapto do serralho,* de Mozart (1756-1791).

siparium. Véu mímico, espécie de cenário, menor que o *auleum*,* usado nos *planipedes** romanos.

Sistema. Nome pelo qual Konstantin Stanislavski* preferia chamar o seu Método* de representação e criação teatral. O Sistema ou Método foi adotado pelo *Teatro de Arte de Moscou,* criado pelo próprio Stanislavski, por volta de 1911, época áurea do realismo, em que pontificavam expressões como Tchekhov* e Gorki (1868-1936). A nova estética marcou presença no teatro norte-americano, entre 1925 e 1935, com os textos de Sidney Kingsley (1906-1995) e Clifford Odets.* O Sistema ou Método é a técnica graças a qual o ator pode fazer o uso mais integral possível de si mesmo como intérprete.

skené. Pequena plataforma nos antigos teatros gregos, despida de cenários, onde se desenvolvia a maior parte do espetáculo. Ao fundo dessa plataforma, existia uma parede maior que o diâmetro do círculo central do espaço cênico, com três passagens convencionais, a saber: a porta do Palácio, a comunicação com a ágora ou com a cidade, e uma terceira, que levava ao campo ou a um país distante; tenda onde o ator grego se ocultava para tornar a aparecer. Criação de Ésquilo*, esse espaço poderia ser também representado por uma "barraca" construída atrás da *orchestra* (em relação ao espectador), servindo, inclusive, de pano de fundo para o espetáculo. Foi evoluindo até se transformar no espaço cênico atual.

sketch. Palavra da língua inglesa, que significa esboço, usada para identificar um texto dialogado, de reduzida duração, geralmente de caráter cômico, usado prioritariamente nos quadros das revistas musicais e *shows* de variedades; esquete.

sofita. Nome dado ao urdimento onde são fixados as roldanas e outros equipamentos cênicos.

Sófocles (c. 495-406 a. C.). Dramaturgo grego que, juntamente com Ésquilo* e Eurípides*, criou a tragédia, inovando o gênero ao introduzir um terceiro ator e criando a trilogia livre, na qual cada uma das três peças era mais ou menos independente das demais. Suas tragédias, de grande força lírica, são permeadas por intensa ação psicológica, em que se misturam a vontade e as paixões humanas, num mundo determinado pela fatalidade. Somente sete de suas peças chegaram até nossos dias, entre elas *Édipo rei*, *Édipo em Colona*, *Antígona*, *Electra*, as mais conhecidas, divulgadas e encenadas.

solilóquio. O ato de a personagem conversar consigo mesma; monólogo. É a fala solitária, em que o ator/atriz-personagem externa seu pensamento e sua intenção a respeito de algo que já aconteceu (reflexão), ou de ações a serem desenvolvidas.

solista. Intérprete, um cantor ou uma cantora, que se exibe só.

solo. Trecho artístico, seja da música e sua execução, ou da dança, em que o intérprete atua sozinho.

sonoplasta. O técnico encarregado dos efeitos de som de um espetáculo que envolve música, ruídos, efeitos especiais.

sonoplastia. Conjunto de sons, músicas e ruídos produzidos nos bastidores ou em mesas e cabines especiais, que acompanham a ação dramática, ora marcando passagens, ora ilustrando: galopes de cavalos, buzinas de carros, partida ou freada de automóveis, sons de trovões, vento e ondas de mar, campainhas de telefones e portas de rua, multidão, vozes de animais, etc.

soprano. No gênero lírico, o registro mais agudo da voz feminina na escala clássica de classificações. Nessa gama, ainda são registrados o *soprano ligeiro* e o *soprano colatura*, seguindo-se o *meio-soprano*, que é mais grave.

soprar. Pontar. V. *Ponto.*

***sotie*.** Peça de pequena extensão, vivaz e licenciosa, que floresceu na Idade Média, e cujo objetivo era censurar e ridicularizar a tolice humana, sob todas as formas e aspectos. Criação dos *Enfants-sans-Souci*, ficou popularmente conhecida como a peça dos *sots*, isto é, dos loucos, e teve vida útil até o século XVII.

***soubrette*. 1.** Palavra francesa para identificar a personagem feminina de pouca influência na intriga, geralmente uma criada de quarto espalhafatosa, ou uma confidente sempre bem humorada ou algo ridícula. **2.** A atriz que desempenha essa personagem.

***spot-light*.** Palavra inglesa para identificar um pequeno projetor de luz muito intensa e concentrada, usado para destacar uma personagem no cenário ou determinados detalhes da cena; *spot.*

Stanislavski, Konstantin Serguievith Alexeiev (1863-1938). Encenador e teórico do teatro russo, responsável por uma das grandes transformações passadas pela arte dramática, quer como espetáculo, quer como arte da interpretação. Fundou, em 1888, a Sociedade de Arte e Literatura, que o projetou como ator e encenador em seu país. Reagindo contra o estilo retórico e exageradamente romântico do teatro russo do século XIX, introduziu um estilo naturalista de interpretação, dando ênfase aos aspectos comuns da vida, com suaves toques de percepção poética. Em 1897, conheceu Nemirovitch-Danchenko (1858-1943), com o qual criaria o *Teatro Artístico de Moscou,* que serviria de laboratório para elaborar e testar um sistema de regras e comportamentos de representação, baseado na naturalidade, fidelidade histórica e busca de uma verdade, apoiada num realismo psicológico, levando o ator ao estudo introspectivo da personalidade de sua personagem, sistema que ficou mundialmente conhecido pelo nome de *O Método Stanislavski*. Essa fase foi interrompida por um curto período em que realizou espetáculos simbolistas experimentais na companhia do cenógrafo e teórico inglês Gordon Craig* e da bailarina Isadora Duncan*, mas, logo após a Revolução Russa, volta ao naturalismo psicológico, realizando montagens memoráveis, como *O trem blindado* (1927), de Ivesovolod Ivanov, *Otelo* (1927), de Shakespeare*, e *Almas mortas* (1932), de Nikolai Gogol.* Para chegar a uma síntese perfeita, Stanislavski partiu do naturalismo de Hauptmann*, ao qual associou o simbolismo de Maeterlink (1862-1949) e o realismo poético de Tchekhov.* Sua primeira grande produção foi *Os frutos da imaginação,* de Leão Tolstoi (1828-1910). Mas seus maiores triunfos foram com as peças de Tchekhov (*A gaivota*, 1898; *Tio Vânia*, 1899; *As três irmãs,* 1901; e *O Jardim das cerejeiras,* 1904), que nem sempre aprovava suas montagens, considerando-as excessivamente trágicas. Sua teoria da representação exerceu uma influência muito grande no teatro e no cinema modernos. Ela exige que os atores "vivam literalmente suas personagens dentro e fora do palco", para que entendam bem seus papéis. Nos Estados Unidos, a idéia de representar usando a técnica da "imersão total" levou à criação do método, oficialmente desenvolvido pelo *Actor's Studio**. Todos os princípios teóricos de Stanislavski estão registrados nos livros *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação do papel*. V. *Método; Sistema;* Actor's Studio.

Stanislavskiana (*Escola*). Escola que segue o modelo de representar proposto por Konstantin Stanislavski. Toda escola stanislavskiana autêntica insiste num ponto básico: a teatralização do corpo exige mais que a simples repetição do treinamento atlético. Os exercícios físicos podem fortalecer a musculatura e tornar o artista flexível, dando ao ator um perfeito controle de seu corpo, que poderá transformá-lo num

virtuose. Mas não basta ao ator ser um ginasta do imaginário: ele tem que ser seu próprio auto-analista.

Strasberg, Lee (1901-1982). Professor de arte dramática e diretor de teatro norte-americano. De descendência austríaca, começou sua carreira artística como ator do *Teatro Guild*, onde realizou as mais interessantes produções dos anos 20. Abandonou o elenco do *Guild* em 1931, em sinal de protesto contra o que considerava um "comportamento apolítico" do grupo, indo formar seu próprio grupo, o *Group Theater**, escola de arte dramática que utilizou o Método* de Stanislavski, e que funcionou de 1931 a 1937. Com o *Group Theater*, Strasberg montou as primeiras peças de Clifford Odets* e o primeiro musical americano, de autoria de Kurt Weill.* Em 1947, é convidado por Elia Kazan* a se juntar ao *Actor's Studio*.*

Stratford-on-Avon ou **upon-Avon.** Cidade do centro-oeste da Inglaterra, próxima a Londres, que se glorificou na história da cultura inglesa por ter sido o berço de nascimento de William Shakespeare*, onde cresceu e estudou esse dramaturgo, até se transferir definitivamente para Londres. Possui um teatro à margem do Avon, onde a Royal Shakespeare Company realiza anualmente o famoso Festival Shakespeare.

Strindberg, Johan August (1849-1912). Teatrólogo sueco, o mais legítimo representante do naturalismo europeu e precursor do expressionismo no teatro. Dotado de talento universal, teve uma vida atormentada, chegando muitas vezes aos limites da insanidade. Suas peças, em geral mordazes e pessimistas, exerceram profunda influência sobre o drama moderno, como *O pai* (1887) e *Senhorita Júlia* (1888). Strindberg escreveu também dramas históricos, como *Erik XIV* (1899) e *Rainha Cristina* (1903).

***strip-tease*.** Espetáculo que consiste no desnudamento radical do/da executante.

***Studio*.** V. Actor's Studio.

***Sturm und Drang*.** Expressão alemã, que pode ser traduzida por "tempestade e ímpeto", cunhada no fim do século XVIII, para caracterizar o movimento estético que exerceu forte influência sobre a literatura alemã, entre 1770 e 1790, e cujas idéias definiram o pré-romantismo alemão. Entre os animadores do movimento, estavam os dramaturgos Goethe* e Schiller.*

subir. Movimento do ator ao se deslocar do proscênio para o fundo do cenário. O termo foi criado na França, onde os palcos, até a construção do *Théâtre des Champs-Elysées*, em 1913, tinham um declive acentuado para facilitar a visão da platéia. V. *Descer.*

subtexto. Designação surgida nos laboratórios de Konstantin Stanislavski* e de Bertholt Brecht*, para identificar toda a fala mental, não escrita, mas existente em potencial no entrecho dramático; fala de apoio para a criação do papel, não dita nem

escrita, mas idealmente pensada e possível de existir. Enquanto o texto é escrito pelo autor, o subtexto, que tem suas origens na moderna concepção do contexto literário e da criação da personagem, é criação do intérprete.

superior. Na linguagem de palco, referência que indica a colocação do ator mais para o fundo da cena em relação à ribalta e a outra personagem.

suspense. Palavra inglesa que consiste na habilidade do escritor em "suspender" a ação, adiando o desfecho e assim instigando a tensão, o medo ou a curiosidade; efeito literário de representação teatral, que consiste em injetar forte tensão na narrativa, produzindo expectativa ansiosa no público; forte tensão no enredo de uma peça.

sutezerifu. Expressão do teatro tradicional japonês, o kabuki*, que significa "fala improvisada". Remete aos primórdios do gênero, em que o texto era pretexto para a arte do ator. Com esse artifício, o ator rompe com o tom da oratória solene fazendo uma observação pérfida ou maliciosa.

Svoboda, Joseph. Criador da lanterna mágica*, que tentou, a partir de 1958, aliar e sincronizar o cinema com o teatro. O projeto, desenvolvido com a colaboração de Alfred Rodock, logrou combinar a imagem projetada com a cena vivida no palco, dando chance ao ator para se manifestar em diferentes planos físicos e temporais.

T

Tabarin, Antoine Girard, dito (1584-1622). Bufão de feira e autor de farsas, que se tornou extremamente popular ao lado do seu comparsa e irmão Maître Mondor. Famoso por sua eloqüência, armava um tablado para a venda de seus bálsamos e elixires, de onde representava suas farsas para atrair compradores. Usava meia-máscara, barba em tridente, espada de madeira, acessórios obrigatórios da farsa, envolvendo-se com uma veste talar, de onde a corruptela *tabar*, à qual possivelmente deva o seu codinome. Sua companhia era formada de sete pessoas, entre músicos e um criado marroquino. Ficou célebre o seu chapéu, que usava de diferentes modos e servia para diferentes misteres.

tabarinades. Espécie de diálogo de rua criado por Antoine Girard Tabarin, muito em voga em Paris, por volta de 1624, no *Teatro da Pont-Neuf*, casa de espetáculos de caráter popular.

tabela. Espécie de ordem do dia onde consta horário dos ensaios, hora do espetáculo, modificação de ordem administrativa e comunicação geral para todo o elenco. V. *Quadro de avisos*.

tabernária. No antigo teatro romano, a comédia de inspiração popular, cuja ambientação e personagens eram copiadas das classes mais pobres; fábula tabernária.

Tablado. 1. Nomenclatura dada ao assoalho do palco, em sentido restrito, e ao próprio palco e ao teatro em sentido mais amplo; estrado improvisado em um palco. **2.** Grupo de teatro fundado no Rio de Janeiro, em 1951, por Maria Clara Machado.* Dedicado inicialmente apenas ao teatro para crianças, diversificou o gênero ao longo de sua vasta experiência, instituindo, inclusive, um curso de arte dramática donde saíram os maiores expoentes das novas gerações de intérpretes do teatro brasileiro.

***tableaux vivants*.** Gênero dramático ocorrido na França medieval, que consistia na realização de temas pios, na frente de telões pintados.

tacha. Espécie de prego curto de cabeça grosas, ligeiramente achatada, apropriado para prender a fazenda

aos sarrafos dos cenários e os próprios cenários ao piso do palco.

tacharola. Tacha de cabeça dupla, uma após a outra, sendo que a primeira cabeça impede a inteira penetração no sarrafo, enquanto a segunda facilita sua retirada. Apropriada para fixar os cenários no piso do palco. V. *Tacha*.

tafife. Estria de madeira que, pela sua flexibilidade, é usada para fortalecer e acompanhar o contorno de um desenho na orla de um trainel ou de um reprego.

talco. Folha de chumbo ou zinco flexível que, por seu brilho coruscante e sua variação de cores, foi largamente usada pelos cenógrafos e iluminadores para efeitos especiais de iluminação nos espetáculos de fantasia e revistas musicais. Com os meios modernos da tecnologia e o avanço técnico dos refletores, ficou fora de uso.

talento. meias/calções enchumaçados, usados para disfarçar os defeitos das pernas dos intérpretes.

Talia. Na mitologia grega, a musa da comédia, representada por uma máscara e uma guirlanda de louros.

Talma, François Joseph (1763-1826). O maior ator trágico francês de sua época. Tentou regenerar a tradição do grande estilo declamatório da representação, reintroduzindo o toque patético que já começava a ser esquecido, o que ele fez sem medir as conseqüências. Os críticos de sua época não o poupavam, como foi o caso de Geoffrey, um dos mais duros e mais importantes de seu tempo, que certa vez escreveu: "Ele se preocupa em patetizar o personagem trágico para trazê-lo de volta à vida. Ele grita, ele é natural demais. Nos furores de Orestes, ele faz grande sucesso, mas tem a extravagância de um louco de asilo...". Talma era o preferido de Napoleão.

tambor. Cilindro em que se enrolam as cordas que prendem o panejamento de uma caixa de teatro, principalmente o de boca de cena, equipamento substituído por equipamento mecânico nos teatros mais modernos. Quando curto, em sentido horizontal, serve para movimentar o pano de boca; quando longo e em posição vertical, em número de dois e colocados em extremidades opostas, são utilizados para a movimentação giratória da rotunda panorâmica.

tangão. Conjunto de lâmpadas dispostas verticalmente numa caixa de ferro ou madeira, disfarçada da vista da platéia pelos bastidores ou rompimentos. Serve para a iluminação lateral da cena.

tapadeira. Dispositivo cenográfico que serve para disfarçar as aberturas do cenário, impedindo que a platéia devasse o interior do palco.

tapete de grama. Extenso tapete recoberto de ráfia para simular gramado.

Tartufo, O. Peça do dramaturgo francês Molière*, escrita em 1664, cuja personagem-título é um beato fanático que se hospeda na casa de Orgon, um rico burguês, que lhe

oferece todos os seus bens em troca do casamento com sua filha. Com o tempo, a palavra *tartufo* transformou-se em substantivo comum para significar "indivíduo hipócrita e ganancioso". Na peça de Molière, a figura é mais patética e contraditória do que a de um simples vilão.

Tchekhov, Anton Pavlovitch (1860-1904). Dramaturgo russo, que localizou sua obra dramática na zona rural russa, envolvendo personagens da pequena burguesia e da aristocracia decadente. Em suas peças, os diálogos tradicionais são muitas vezes substituídos por monólogos paralelos, em que cada personagem deixa entrever suas mágoas ou sentimentos mais profundos, principalmente a frustração e a impotência. A valorização de sua obra dramática deveu-se muito a Stanislavski* e ao *Teatro de Arte de Moscou*, que montou suas melhores peças, entre elas *A gaivota* (1897), *Tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901), *O jardim das cerejeiras* (1904).

te-ato. Expressão proposta pelo encenador brasileiro José Celso Martinez Correia*, para substituir o tradicional e consagrado *teatro*, pretendendo com isso uma *re-volição*, ou seja, um processo de "voltar a querer".

teatrada. Função teatral.

teatral. Relativo ao teatro, que busca produzir efeito sobre o espectador. Toda manifestação própria para se transformar em espetáculo, independendo de enredo e de um local específico para sua apresentação. ♦ **Golpe teatral.** Efeito dramático súbito ou imprevisto, que muda radicalmente a linha da ação; intervenção inesperada de uma nova personagem na trama. ♦ **Lugar teatral.** Espaço onde é apresentado o espetáculo teatral, estabelecendo a relação cena/público. O espaço teatral independe do local onde possa estar instalado, que pode ser no edifício teatral, na nave de uma igreja, numa praça pública, numa estação de estrada de ferro ou num vagão de metrô. O lugar teatral é formado pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico, onde o ator atua e a cena acontece.

teatralidade. Qualidade do que é teatral.

teatralização. Ato ou efeito de teatralizar alguma coisa, que pode ser um romance, um poema, uma cena de rua, um gesto, etc. O que foi transposto para a linguagem teatral.

teatralizar. Adaptar um texto de outro gênero literário para a cena do teatro; dar forma teatral a obra de outro gênero.

teatrão. Expressão usada para identificar o espetáculo montado com todos os preciosismos de uma estética ou *escola* historicamente ultrapassada, nutrida das linhas tradicionais dos movimentos cênicos padronizados, gestos estereotipados, cenários com rigidez clássica, dicção e iluminação tradicionais, o intérprete seguindo as normas de fala e postura em cena, falando obrigatoriamente de frente para a platéia e nunca ficando de costas para esta. Um tea-

tro que se comportava diametralmente contrário às vanguardas e experimentalismos. A expressão pode ser aplicada para caracterizar o teatro profissional, empresarial, que não admite riscos financeiros.

teatro. 1. Como expressão estética, a arte específica transmitida de um palco para uma platéia, por um ator ou atriz; a arte de representar. **2.** Como expressão arquitetônica, é o edifício com características específicas, dotado basicamente de um palco, de onde são representadas para uma platéia obras dramáticas – óperas, comédias, balés, revistas musicais, dramas, etc. **3.** O conjunto das obras dramáticas de uma época (o teatro elisabetano), de um país (o teatro brasileiro), de uma corrente estética (o teatro romântico), de um autor (o teatro de Nelson Rodrigues). Entendido como drama, o teatro pressupõe uma síntese de vários elementos estéticos, pois se vale da contribuição de outras artes, tais como a arquitetura e as artes plásticas, na cenografia e na iluminação, ademais da música, da dança e da literatura. Como gênero literário ou forma dramática, traduzida em gestos e sons, o teatro tem sido reconhecido por diversos nomes, obedecendo à voga política, os hábitos sociais ou à escola literária em moda, bem como o estilo de sua representação. De acordo com essas variantes, ele pode ser: ♦ **Teatro do Absurdo.** Tendência teatral de vanguarda, desenvolvida a partir das concepções filosóficas do existencialismo, sobretudo de Jean Paul-Sartre* e Albert Camus*, a qual retrata a existência humana sob o prisma da incomunicabilidade, da irracionalidade e da inutilidade de viver. Apesar da diversidade do estilo e da técnica teatral desenvolvida por cada um, são considerados expoentes dessa tendência os teatrólogos Samuel Beckett*, Jean Genet*, Arthur Adamov*, Eugène Ionesco*, Fernando Arrabal*, Harold Pinter*, Boris Vian, Alfred Jarry (1873-1907). V. *Absurdo.* [Cf. *Qorpo-Santo*.] ♦ **Teatro amador.** Teatro feito por atores que não têm o teatro como atividade principal. ♦ **Teatro de Arena.** Tipo de casa de espetáculo em que o palco fica no centro da platéia, como nos velhos anfiteatros – em alguns casos em nível inferior a esta –, e o público sentado em volta. Forma de palco e de representação, surgida nos Estados Unidos nos anos 30, idealizada pela diretora de teatro Margo Jones (1911-1955), espalhando-se depois para a Europa, tornando-se muito popular depois da Segunda Guerra Mundial; *théâtre en rond* (teatro em círculo) dos franceses; teatro de bolso. – Historicamente, o Brasil participa dessa renovação estética com o *Teatro de Arena*, que funcionou na cidade de São Paulo numa casa de espetáculos com 150 lugares. Fundado por José Renato Pécora* (1926-), no início da década de 50, o *Arena* de São Paulo teve uma contribuição espetacular para a renovação da estética teatral brasileira, reformulando radicalmente a linguagem oficial defendida então pelo *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *TBC*.* O grupo teve um de seus colaboradores mais

eficientes em Augusto Boal*, que, a partir de 1956, passou a dirigir o núcleo estudantil da organização. Já antes, em 1955, o grupo fundou o seu núcleo carioca, dirigido por Sérgio Cardoso* e Glauce Rocha (1933-1971), que preferiu dar ênfase à temática e à postura política, voltando-se para uma dramaturgia participante, preocupada em expressar a realidade brasileira e valorizando ainda mais o autor nacional. Durante a década de 60, o *Arena* (de São Paulo) abrigou o *Teatro Oficina**, constituindo uma das fases mais importantes para a maturidade do teatro brasileiro, promovendo o autor nacional, revelando nomes como de Oduvaldo Viana Filho*, Augusto Boal*, Edy Lima (1926-), Gianfrancesco Guarnieri*, entre outros. Com a dissolução do grupo estável e a saída de Boal do País para a Argentina, por causa das pressões políticas da Ditadura Militar instalada no país a partir de 1964, o *Arena* perdeu sua função principal, transformando-se numa simples casa de espetáculos. Enquanto teatro politicamente engajado, um de seus grandes momentos foi a montagem, em 1965, de *Arena conta Zumbi*, texto dos mais discutidos da dramaturgia brasileira na primeira metade da década de 60, de autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com músicas de Edu Lobo. A grande originalidade do espetáculo, para a história do teatro brasileiro, está em que nele o grupo conseguiu assimilar para a linguagem nacional as técnicas de representação do dramaturgo e teórico alemão Bertholt Brecht*, dando origem ao Sistema Curinga*, teoria desenvolvida mais tarde por Boal. ♦ **Teatro de bolso.** Sala de espetáculos de pequenas dimensões. V. *Teatro de Arena*. ♦ **Teatro de bonecos.** Gênero de espetáculo onde as personagens são "vividas" por bonecos que se exibem de diferentes formas, cujos tamanhos são variados, os estilos de se movimentar diferentes de um para outro, dependendo do material usado, do objetivo a ser atingido, entre uma série de outras circunstâncias, inclusive da época em que foram criados, do país e da cultura onde atuam. As formas mais generalizadas são a da marionete e a do fantoche, existindo bonecos que são manipulados eletronicamente. ♦ ***Teatro Brasileiro de Comédia, TBC.*** Fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari (industrial brasileiro de origem italiana, empresário artístico e principal fundador desse elenco e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empreendimentos que enriqueceram a cultura nacional), que exerceu grande influência no panorama do teatro brasileiro de sua época, não só elevando o nível profissional do teatro nacional, como requintando a produção dos espetáculos, desde o repertório até a concepção cênica. No repertório, alternou peças de caráter estritamente comerciais com textos de alto valor artístico e literário, privilegiando os bons autores estrangeiros, muitos dos quais encenados pela primeira vez em nosso país. Dos dramaturgos brasileiros, apenas

Abílio Pereira de Almeida conseguiu ter um de seus textos encenado pelo elenco. Essa política de discriminação do produto nacional atingiu também a seleção de diretores, período em que o país foi tomado por notáveis estrangeiros como Ruggero Jacobi (1920-1981), Luciano Salce (1922-1989), Gianni Ratto (1916-), Adolfo Celi (1923-1985), Flaminio Bollini Cerri (1924-1978) e Ziembinski (1908-1978). Apenas o elenco, com exceção de Eugênio Kusnet (1898-1975), manteve os talentos brasileiros, revelando profissionais de alto nível como Paulo Autran*, Walmor Chagas (1930-), Cleide Yáconis (1922-), Cacilda Becker (1921-1969), Sérgio Cardoso*, entre outros. ♦ ***Teatro de Brinquedo*.** Movimento de renovação tentado no teatro brasileiro, no fim da década de 20 do século passado, criação de Eugênia e Álvaro Moreyra.* ♦ **Teatro de câmara.** Espetáculo com poucos atores e destinado a pequenas salas. ♦ **Teatro clássico.** Na distinção dos gêneros, é aquele que obedece rigidamente à Lei das Três Unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação, e normalmente pode comportar até cinco atos. ♦ **Teatro de consumo.** Diz-se do espetáculo que não exige do espectador muita concentração ou raciocínio para entender e digerir o que está acontecendo no palco. Espetáculo de fácil absorção; teatro digestivo. ♦ **Teatro da Corte**. V. *Teatro da Residência.* ♦ **Teatro da Crueldade.** Estética teatral de vanguarda, especialmente identificada com a obra de Antonin Artaud* que, no seu livro *O teatro e seu duplo* (1938), recomenda que o teatro deva ser um evento energético e mágico para o público, devendo se libertar dos espaços convencionais para acontecer onde a própria vida esteja acontecendo. A esse conceito, ele deu o nome de Teatro da Crueldade, por acreditar que esse tipo de representação forçaria o público a confrontar seus sentimentos mais profundos, num processo inevitavelmente doloroso. ♦ **Teatro de Dioniso.** Grande espaço situado na encosta da Acrópole de Atenas, no santuário de Dioniso Eleutério. Fundado no começo do século V a. C. Podia abrigar até 17.000 espectadores sentados. ♦ **Teatro-documento.** Espetáculo cujo texto, normalmente isento de situações anedóticas e personagens fictícios, é construído com informações reais, tais como atas de processo, testemunhos pessoais, crônicas, notícias jornalísticas, relatórios, etc., sobre acontecimentos históricos. ♦ **Teatro elisabetano.** Designação pela qual ficou conhecida a produção teatral na Inglaterra durante o período em que o país era governado pela rainha Elizabeth I (1558-1603). É desse período a produção dos dramaturgos William Shakespeare*, Ben Jonson*, Christopher Marlowe*, entre outros. ♦ **Teatro épico.** Gênero de teatro didático, que se caracteriza sobretudo pela fabulação e pelo *efeito de distanciamento**, e cujas peças são estruturadas de forma que despertem a atividade crítica do espectador, em termos éticos e sociais, evi-

tando, acima de tudo, a empatia da catarse aristotélica. Largamente usado pelo antigo teatro religioso e catequético, sua conceituação teórica só ocorreu a partir de 1920, com a obra de Bertholt Brecht* e com o encenador Erwin Piscator*, cuja proposta leva a uma área diametralmente oposta à do chamado teatro dramático, que conduz o público a um estado psicológico/emocional liberador das emoções. O épico tem cunho narrativo, que se acentua pela própria maneira de os atores se exibirem, e pelo uso de recursos tais como cartazes, projeções, narradores em *off*, etc., e por meio de cortes abruptos na ação. O ponto essencial desse tipo de teatro, segundo Brecht, é que ele se dirige mais à razão do espectador que aos seus sentimentos. Ainda que voltando-se contra Aristóteles*, a expressão é de origem aristotélica e assinala, em síntese, uma narrativa falha da unidade de tempo. E embora seja grande a contribuição de Bertholt Brecht para a renovação do gênero, já eram conhecidas manifestações nesse sentido desde a Idade Média. V. *Brecht, Bertholt; Distanciamento.*

♦ **Teatro estável.** Companhia ou grupo teatral que só se exibe em determinado palco, ligado a uma empresa proprietária de uma casa de espetáculos. ♦ ***Teatro do Estudante do Brasil.*** Fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno* com o objetivo de divulgar os clássicos nacionais e estrangeiros e tornar o teatro um veículo de elevação cultural para o povo brasileiro. Instalado no Rio de Janeiro, o TEB recrutava jovens não-profissionais com aptidão para a arte dramática, o que levou seu idealizador a criar, em 1944, um Curso de Férias de Teatro, instalado no *Teatro Fênix*, de onde saiu o *Teatro Experimental do Negro*, de Abdias Nascimento, também de grande importância para a arte dramática nacional. O período áureo do *Teatro do Estudante do Brasil* ocorreu nas décadas de 40 e 50, quando revelou talentos como Sérgio Cardoso*, Teresa Raquel (1934-), Pernambuco de Oliveira (1924-), B. de Paiva, Miriam Pérsia, entre dezenas de atores, técnicos, autores e diretores. ***Teatro da Experiência.*** Realização do arquiteto e artista plástico brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973), que, em São Paulo, no ano de 1933, estabelece, com esse nome, um centro de pesquisas no campo da cenografia, da iluminação, da dicção e outras áreas do espetáculo, propondo-se transformar o teatro, como linguagem cênica. Para dar corpo a seu projeto, Flávio de Carvalho encenou uma peça de sua autoria – falada, cantada e dançada –, inspirada no período da escravidão, *O bailado dos mortos*, onde criou um ritual que era uma mistura de primitivismo e futurismo, e durante o qual era celebrada a morte de deus – que ele grafava sempre com letras minúsculas. Com cenários do artista plástico Oswaldo Sampaio, o espetáculo só foi mostrado em três sessões, proibido pela polícia do ditador Getúlio Vargas, que inclusive fechou o Clube dos Artistas Modernos – onde

funcionava o *Teatro* – para qualquer tipo de atividade artística, apesar do protesto dos artistas e dos intelectuais do porte de Procópio Ferreira*, Mário Pedrosa (1900-1981), Caio Prado Jr. (1907-1990), Geraldo Ferraz (1905-1979), entre outros. A partir de então, Flávio de Carvalho foi terminantemente proibido de voltar a se exibir em outras experiências do gênero. ♦ **Teatro à italiana.** Estilo de casa de espetáculo na qual a separação entre o palco (o lugar cênico) e a platéia (lugar do espectador) fica bem definida. A representação na caixa ótica (o palco) fica separada do público por uma moldura de janela (a boca de cena), através da qual o público simplesmente espia o que está acontecendo do outro lado. A idéia desse estilo de organização e forma de divisão da casa de espetáculos surgiu no Renascimento. O *Teatro Olímpia*, da cidade de Vicenza, Itália, foi o primeiro modelo desse novo estilo de arquitetura (1585), muito embora ainda apresentasse influências, tanto gregas como romanas, e até mesmo da Idade Média. O *Teatro Farnese* (1628), da cidade de Parma, Itália, já apresentava um local determinado e bem definido para o público, constituído de uma enorme escadaria que começou a desaparecer nas construções seguintes. Essa estrutura, contudo, só vai se definir com a construção do *Alla Scalla*, de Milão (1778), a partir do projeto arquitetônico de Giuseppe Piermarini (1734-1808). A casa de espetáculo passa a ser constituída por uma sala em forma de ferradura: na platéia são colocadas poltronas; constroem-se frisas; os camarotes são instalados num nível acima; balcões e galerias surgem no alto. Espalham-se antesalas, salões luxuosos e salas de gala pelo prédio inteiro, interligadas por escadarias suntuosas. O palco se transforma numa caixa mágica, podendo haver até cinco espaços do mesmo tamanho em condições de se movimentar para cima e para baixo, em sentido vertical ou para um lado e para outro no sentido horizontal, possibilitando a mudança rápida de cenários e ambiente. Por uma convenção estética, a representação na caixa ótica (cênica) fica "distante" do público, como se estivesse acontecendo através de uma janela aberta para "outro mundo". ♦ **Teatro de guerrilha.** Denominação proposta pelo dramaturgo Peter Gay para a tendência surgida na cidade de São Francisco, Estados Unidos, entre 1959 e 1960, que consistia em experiências feitas fora das instituições oficiais e teatrais, por grupos politicamente engajados, que discutiam temas como serviço militar obrigatório, guerra, ecologia, emancipação feminina. Teatro de agitação política, usava como lema "chegar, representar, comover e fugir". ♦ **Teatro itinerante.** Companhia ou grupo de teatro que se desloca freqüentemente de um local para outro, ou se encontra em excursão pelo país. ♦ **Teatro-Jornal.** Experiência feita por Augusto Boal*, em 1970, na cidade de São Paulo, com o que restou do *Teatro de Arena*. Boal pretendia mostrar que qualquer pessoa, mesmo que não fosse artis-

ta, poderia fazer do teatro um meio de comunicação. Foi seu primeiro esboço para o que viria denominar Teatro do Oprimido. ♦ **Teatro livre.** Movimento empreendido pelo teórico francês André Antoine* no fim do século XIX, visando liberar o teatro da submissão às regras tradicionais, demonstrando que se podia fazer "teatro que não seja teatro". Ele fez, à época, um apelo a todos os escritores notórios, mesmo que não tivessem conhecimento e experiência em dramaturgia, para que escrevessem textos cheios de sinceridade e calor para ser interpretados com fé. ♦ **Teatro lírico. 1.** Casa de espetáculo própria para a apresentação de musicais, óperas e operetas. **2.** gênero que caracteriza a ópera e a opereta. ♦ **Teatro em movimento total.** Projeto do diretor e cenógrafo francês Jacques Polieri (1928-), criador de um revolucionário e fantasioso espaço cênico – ou de comunicação, como ele preferia (1970) –, que propunha colocar o público em plataformas móveis, instaladas no interior de uma esfera, onde se desenvolveria o espetáculo. ♦ ***Teatro das Nações.*** Organização de caráter internacional, proposta ao governo francês em 1954, pelo Instituto Internacional de Teatro, como resultado pelo êxito do Primeiro Festival Internacional de Arte Dramática, realizado em abril daquele ano, em Paris. Esse primeiro evento, sob a direção de A. M. Julien, funcionou no *Théâtre Sarah Bernhardt*, estendendo-se, nos subseqüentes, a outras salas. Das doze nações que participaram da sua primeira versão, cada uma delas representada por um único elenco, dez anos mais tarde já contava com mais de vinte países e mais de trinta elencos no seu quadro social. Seu segundo diretor foi Claude Panson, que esteve no cargo até 1966, seguido de Jean-Louis Barrault*, seguido pelo Ministro da Cultura Francesa, André Malraux (1901-1976). Reintegrado à função em 1972, Barrault transforma o *Teatro das Nações* em Festival Internacional, onde cada país mostrava aquilo que considerava mais significativo de sua cultura teatral. ♦ **Teatro da natureza.** Experiência de teatro ao ar livre, promovida em 1916, no Rio de Janeiro, por João do Rio (1880-1921) e Alexandre Azevedo, semelhante à experiência feita na França pelo *Teatro Livre*, de Orange, em Nimes. O local escolhido para a experiência brasileira foi o Campo de Santana, e dela participaram artistas famosos da época. O primeiro espetáculo exibido foi *Orestes*, de Ésquilo, na tradução de Coelho de Carvalho, a 23 de janeiro. O local estava equipado com setenta camarotes, mil cadeiras e espaço para dez mil pessoas em pé. ♦ ***Teatro Oficina.*** V. *Oficina.* ♦ **Teatro de ópera.** Casa de espetáculos onde prioritariamente são encenados os gêneros ópera e opereta, ou grandes musicais. ♦ **Teatro Pânico.** Movimento estético-político criado em 1962 pelos freqüentadores do *Café de la Paix*, em Paris, liderado pelos dramaturgos e encenadores Fernando Arrabal* (espanhol), Alejandro Jodorowsky (1929-) –

chileno, filho de pais russos –, Roland Topor (1938-1997) – francês, filho de poloneses – e Jorge Lavelli (1932) – argentino, naturalizado francês. Destituído de regras e dogmas e inspirado pelo *hapenning**, para os adeptos dessa nova linguagem, o insólito, a crueldade e a surpresa têm mais importância que a mensagem, razão pela qual eram postas em cena personagens neuróticas, num mundo de magia, totalmente desvinculado da técnica dramática aristotélica tradicional. No manifesto publicado na revista *La Brèche*, eles admitem que o *pânico* é uma maneira de ser, presidida pelo humor, terror, azar, pela confusão e euforia. Desde o ponto de vista ético, o *pânico* tem como base a exaltação da moral em plural, e, do ponto de vista filosófico, esse movimento agia segundo o axioma de que a "vida é a memória e o homem é o azar". O *pânico* se realiza na festa *pânica*. O movimento teve aproximadamente cinco anos em atividade. Seu ponto alto foi o espetáculo *A guerra dos mil anos*, de Fernando Arrabal*, mostrado em Paris, em 1965, com duração de cinco horas, marcado por um clima de sadismo, histerismo e paranóia pura. V. *Arrabal, Fernando.* ♦ **Teatro Pobre.** Concepção criada pelo teórico e encenador polonês J. Grotowski*, criador do *Teatro-Laboratório de Wroclaw*, que se baseia fundamentalmente na relação ator/espectador. Eliminando o supérfluo, Grotowski propôs um teatro sem artifícios, no qual seria abolida a maquiagem, a indumentária, a cenografia, a iluminação, qualquer tipo de efeito de som e música e até mesmo o espaço especial reservado à representação. ♦ **Teatro Proletário.** Movimento estético iniciado em 1919, em Berlim, por Erwin Piscator*, inspirado no movimento *Proletkult*, dos teóricos russos Aleksandr Bogdanov (1873-1928) e Platon Kerzhentsev (1881-1940), visando a "acentuação e propagação consciente da luta de classes". A linha das encenações desprezava o lado puramente artístico, esforçando-se por enfatizar mais o aspecto do manifesto. Piscator percorria os bairros proletários de Berlim, com seus apetrechos de encenação num carrinho de mão. Esse movimento teve pouca duração, não apenas devido às dificuldades financeiras, como pela feroz oposição do próprio Partido Comunista, que, através de seu órgão central, afirmava ser a arte uma atividade muito sagrada para ficar servindo a fins de mera propaganda. ♦ **Teatro de repertório.** Elenco que reúne uma certa quantidade de peças prontas para serem encenadas, e sai em temporada pelo país. ♦ **Teatro de revista.** V. *Revista; Rebolado.* ♦ **Teatro da residência.** Companhias de teatro criadas na Alemanha até fins do século XIX, agregadas à corte dos príncipes, duques ou à corte real, para quem faziam espetáculos. Mais conhecidas como Teatro da Corte, passavam a integrar os bens e utensílios dos monarcas. Remanescente dessa época é o *Residenztheater*, de Munique, Alemanha. Cada vez mais formais e inflexíveis nos seus estilos

de exibição, os teatros da corte passaram a se institucionalizar como representantes de uma arte oficial, sendo rebatizados, depois de 1918, com o título de "teatros estaduais". ♦ **Teatro de Rua.** Movimento *underground* de forte tendência política, surgido nos Estados Unidos, da intenção dos grupos militantes de praticar uma forma de arte imediata que não precisasse do edifício teatral para se exibir. Os grupos iam ao público onde este se encontrava – nas ruas e praças, nas igrejas, nos bares e cafés, nos metrôs, nas saídas das fábricas. ♦ **Teatro rústico.** Termo proposto pelo encenador Peter Brook*, para substituir a designação, segundo sua opinião já gasta, de *teatro popular*, classificando o elenco que não se instala nos edifícios convencionais, mas atua em espaços alternativos, como carroções, vagões de trem, garagens, quartos de fundo ou sótãos, celeiros, armazéns, igrejas, com a platéia de pé ou sentada ao redor das paredes e participando ativamente do espetáculo. Um espetáculo fisicamente bem mais próximo do público, podendo ser com atores humanos ou fantoches. ♦ **Teatro de sombra.** Espetáculo teatral em que a ação dramática é mostrada ou sugerida pelas sombras dos atores projetadas de fora, sobre tela translúcida. Esses atores podem ser figuras humanas ou bonecos recortados em cartolina; teatro de silhuetas. ♦ **Teatro de tese.** Tendência assumida pela historiografia do teatro, para identificar e classificar os dramaturgos surgidos na Europa e nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, que impunham ao texto o valor literário que a dramaturgia estava perdendo, defendendo, inclusive, pontos de vista social, político ou religioso. São representativos desse período dramaturgos como Paul Claudel*, Bernard Shaw*, Luigi Pirandello*, Sean O'Casey (1880-1964), Eugene O'Neill*, T. S. Eliot (1888-1965), Christopher Fry (1907-), Federico García Lorca*, Jean Anouilh (1910-1987), Armand Salacrou*, entre outros. Esses autores transmitem preferentemente sua "mensagem" através dos grandes temas da mitologia ou da história antiga. ♦ **Teatro total.** Preconizada por Richard Wagner*, a idéia tomou forma em 1926, quando Erwin Piscator* e Walker Gropius* projetaram a construção de uma casa de espetáculos em Berlim, onde o espectador fosse "arrebatado" para o meio do fato cênico, passando a participar integralmente dos eventos, e nada do que estivesse acontecendo, tanto em cena como à volta dele, espectador, lhe fosse ocultado. Atores e ação envolveriam a platéia num corpo único, por meio de rampas que deslizariam, proscênios que se elevariam ou abaixar-se-iam, escadas que subiriam ou desceriam, numa transformação constante do espaço. Nessa forma de espetáculo, gestos, sons, luzes, volumes, vozes, movimentos, ritmos, todas as formas de expressão artística – aí incluídos documentários cinematográficos, desenhos animados e pôsteres – devi-

am ser conjugadas para dar ao espectador uma visão absoluta da invenção cênica. Para Charles Dullin*, que adotou a idéia, gesticulação, mímica, colorido, música e movimentação tinham o mesmo peso do diálogo. Em 1946, Joseph Svoboda*, com a colaboração de Alfred Rodock, fazem uma tentativa de combinar e sincronizar o cinema ao teatro. [Cf. *Teatro em movimento total*.] ♦ **Teatro de vanguarda.** Expressão que designa um grupo de indivíduos ou de idéias "à frente de sua época". Não há no teatro, para este movimento, uma data histórica que precise o nascimento da estética que ficou conhecida por *teatro de vanguarda*. Os historiadores arriscam o segundo Pós-Guerra, a partir da encenação das obras dos dramaturgos Eugène Ionesco*, Samuel Beckett*, Jean Genet*, Arthur Adamov*, entre outros. O modelo francês de vanguarda estética se popularizou na Inglaterra com o nome de Teatro do Absurdo*, o que ocorreu com a estréia de *Pai Ubu*, de Alfred Jarry (1873-1907). Atemporal e impreciso, o qualificativo *vanguarda* pouco define como estética, pois, diante de Sófocles,* Eurípides* foi vanguarda; Racine* esteve na vanguarda de Corneille*; e Oduvaldo Viana Filho*, na de Joracy Camargo (1878-1973). Cada nova escola ou estética, à medida que a voga se esgota nas convenções e repetições de suas próprias fórmulas, vira vanguarda. O dramaturgo francês Eugène Ionesco* registrou, em 1962, num jornal parisiense que, por analogia ao serviço militar, "a vanguarda, no teatro, seria constituída por um pequeno grupo de autores de choque – às vezes encenadores de choque –, seguidos, a alguma distância, pelo grosso da tropa de atores, autores, animadores, definindo-se em termos de oposição e de ruptura." ♦ **Teatro variável.** Pensado por Raimund von Doblhoff, tentou agrupar os métodos cênicos mais tradicionais com os mais vanguardistas – cenários circulares envolvendo os espectadores, palco isabelino e italiano, cenários múltiplos, dispositivos com passarelas de origem oriental, circo, *music-hall*, ilusionismo, etc.

teatrólogo. Artista que compõe ou escreve peças de teatro; o escritor ou autor de textos para ser representado no teatro; dramaturgo.

teia. O conjunto de urdimento de uma caixa de teatro; grelha.

telão. Trainel (ou painel) de grandes proporções para uso no fundo da cena; tela cenográfica pintada com desenhos em perspectiva, representando ruas, praças, jardins e campos, geralmente usado para compor o fundo de cenas de operetas e revistas musicadas. A função básica desse elemento cenográfico é encerrar uma seqüência de rompimentos, daí ser usado principalmente no fundo da cena. Mas dependendo do efeito ou da necessidade, ele pode aparecer em primeiro plano.

telari. Prismas triangulares usados nas encenações dos *intermezzi*, na segunda metade do século XVI, decorados com os mesmos motivos do

assunto do fundo do cenário e colocados de cada lado da cena, uns atrás dos outros. Muito semelhantes aos *periactos** gregos, quando girados sobre um eixo vertical, tornavam possível uma variedade rápida de mutações cênicas. Deram origem aos bastidores modernos.

teleta. Pequena tela, pintada ou não com elemento cenográfico, colocada estrategicamente nos intervalos dos rompimentos. Serve para impedir, durante o espetáculo, a visão das coxias por parte da platéia. V. *Fraldão.*

tema. A idéia central de uma peça teatral. O tema é a base da unidade sobre a qual o texto teatral repousa.

tempo. Determinação da velocidade na qual devem ser executadas as várias etapas do espetáculo; ritmo.

temporada. 1. Período de tempo em que o espetáculo permanece em cartaz. **2.** O conjunto das peças que estão sendo ou foram mostradas em determinado período.

tenor. Registro mais agudo das vozes masculinas, na escala clássica de classificação dos tons. Subdivide-se em *tenor ligeiro*, *tenor lírico*, *tenor dramático*, *tenor bufo* e o *heldetenor*, que é o tenor épico da escola alemã, presença obrigatória nas obras de Wagner.*

Teoria do Distanciamento. V. *Distanciamento*.

Terceiro Teatro. Expressão criada, por analogia a Terceiro Mundo, por Eugenio Barba (1937-), fundador do *Odin Teatre*, da Dinamarca, para traduzir sua proposta, surgida no início dos anos 60 do século XX, de mudança radical nos valores culturais do teatro ocidental, à margem do teatro tradicional (veículo de valores culturais ultrapassados), e do teatro de vanguarda (apenas empenhado na busca de valores distintos do tradicional – conseqüentemente um teatro marginal). Na proposta do Terceiro Teatro, atores e diretores deixam de considerar a representação teatral, por mais original e refinada que seja, como a meta final de seu trabalho. O ato teatral, concebido agora como ateliê de criação ou laboratório de vida, deixa de ser uma expressão refinada de signos culturais, para se transformar num modo de vida e de comunicação entre os homens, alterando o tecido social, no qual desaparecerá a cisão entre atores e espectadores. Nessa condição, o ato de "estar o teatro no mundo" é apenas uma maneira de mudar as relações humanas. No Terceiro Teatro, os muros se separam e a divisão das artes do espetáculo desaparece, assim como desaparece a especialização do/da ator/atriz, podendo ele/ela ser, a um mesmo tempo, dançarino/a, cantor/a, malabarista e acrobata. V. *Antropologia (teatral).*

terço. Corda que é atada entre a *curta* e a do *meio*, ou entre a do *meio* e a *comprida*, quando a extensão da vara* assim o exige, para melhor afinação do cenário.

Terêncio, Publius Terentius Afer (185-159 a. C.). Comediógrafo latino

originário de Cartago, o principal elo de ligação entre o drama antigo e o drama cristão, e cujo refinado realismo e humor influenciou a comédia de costumes. Influenciado pela obra de Menandro* e outros autores gregos da Comédia Nova, orientou suas peças para uma platéia refinada e culta, distinguindo-se mais pela correção do estilo que pela variedade da urdidura. Ao contrário de Plauto*, favorito das platéias populares, Terêncio evitou os aspectos burlescos, dando preferência à análise psicológica e a questão moral, sobrepondo-se às peripécias dramáticas e aos exageros cômicos de seus contemporâneos. Justamente por seu estilo permanentemente elegante, refinado realismo, humor e linguagem requintada, foi um dos autores latinos mais lidos, representado e traduzido durante a Idade Média e Renascimento, servindo de modelo para os clássicos franceses, sobretudo Molière*, influenciando o desenvolvimento posterior da comédia de costumes. De sua obra sobraram apenas seis comédias: *Andria*, *Fórmio*, *O eunuco*, *Os irmãos*, *A sogra* e *Autoflagelador*.

Téspis. Poeta trágico grego, mais ou menos lendário, nascido possivelmente na Icária, nos princípios do século VI, considerado o criador do teatro grego, e a quem a humanidade deveria, segundo Aristóteles*, uma série de importantes contribuições para o desenvolvimento do gênero, entre elas a transformação do *exarconte** num dialogante, o *hipócritas* (respondedor), cuja função era justamente a de esclarecer a pergunta formulada pelo corifeu ou pelo coro, repousando nele o embrião do ator e, nessa troca de informações, o rascunho do diálogo. Isso deve ter ocorrido provavelmente por volta de 560 a. C. A tradição também lhe atribui a humanização da máscara dos coreutas, que até então tinha feições sobrenaturais ou animalescas, herança dos rituais mais primitivos. Também lhe é atribuída a criação do prólogo da tragédia, tendo sido ele, provavelmente, o primeiro autor premiado nos concursos instituídos por Pisístrato*, em Atenas, no ano 534 a. C. O nome de Téspis tornou-se sinônimo de arte teatral.

teto. painel de grandes proporções, colocado horizontalmente sobre o topo dos trainéis, fechando o cenário na parte superior e dando à cenografia a idéia de forro. ♦ **Teto de dobrar.** Tipo especial de teto, construído de forma que possa ser dobrado e servir para vários fins.

tetralogia. 1. Conjunto de quatro peças – três tragédias e um drama satírico – que os antigos poetas gregos, na época de Ésquilo*, eram obrigados a apresentar nos concursos. A tetralogia era encerrada, depois da carga trágica jogada sobre a platéia pelas tragédias, com a representação de uma peça divertida, cujo objetivo era o de desfazer a carga de tristeza e angústia, por certo deixadas pelas peças anteriores. A expressão e o gênero têm o mesmo sentido e o mesmo significado, tanto para os gregos como para os latinos. **2.** Na música

lírica, é também a reunião de quatro óperas que desenvolvem o mesmo tema, cujo exemplo clássico é *O anel dos Nibelungos*, que compreende as óperas *O ouro do Reno, As valquírias, Siegfried* e *Crepúsculo dos deuses*, de Richard Wagner*, mostrada pela primeira vez em 1876, por ocasião da inauguração do *Teatro de Bayreuth*, construído sob orientação do próprio Wagner.

tetralógico. Relativo a tetralogia.

texto. A matéria-prima sem a qual, teoricamente, não pode existir o espetáculo. É a matriz do espetáculo, que pode ser sob uma forma rudimentar de roteiro, ou conteúdo literário mais sofisticado, contendo o enredo, as falas das personagens, rubricas e todas as indicações do autor. Mas nem sempre todas essas indicações existem num texto teatral, e houve épocas e escolas em que nem as rubricas de entrada e saída de cena estavam explícitas. Com a voga que se convencionou chamar de "teatro do diretor", até mesmo o texto é passível de sofrer interferência do "construtor do espetáculo".

***Theater, Group*.** V. Group Theater.

***théatron*.** Na antiga arquitetura grega, o prédio destinado ao espetáculo teatral; nesse gênero de construção, as arquibancadas em que o público se alojava eram concêntricas, em semicírculo de 27 graus. V. Kôilon.

theologêion. Suporte cenográfico do teatro grego, instalado em plano elevado, de onde falavam os "deuses".

theoricon. Ajuda financeira fornecida aos atores e autores, pelo estado grego, num determinado período histórico, para cobrir as despesas com a manutenção da arte teatral.

thimelici. Espécie de ator surgido em Roma durante a Idade Média.

timele. Altar de Dioniso, no antigo teatro grego, colocado bem no centro da *orchestra*, em volta do qual evoluía o coro.

Tímido. Uma das personalidades do tipo "galã", na velha escola de representação: aquele que se mostrava de maneira tímida, hesitante na forma de expressar suas idéias, de um retraimento quase patológico. Fora de uso.

Típico. Uma das várias características do galã, na velha escola de teatro: aquele revestido de ingenuidade provinciana, o que era manifestado na forma de olhar, no linguajar carregado de regionalismos, nos traços grosseiros de sua fisionomia, nas atitudes, na forma de andar, nas roupas mal ajeitadas no corpo.

tipo. Personagem que reúne as características distintas de uma classe ou uma situação social, um caráter ou uma faixa etária. Muito popular ao longo do século XIX, o tipo foi perdendo sua força diante das conquistas de novas linguagens e comportamentos dramáticos, resistindo no Brasil até o final dos anos 30 e meado dos 40 do século passado. Dividido em categorias, eram identificados por sinais exteriores de comportamento, tiques nervosos, carac-

terísticas vocais, posturas. A classificação hierarquizada de intérpretes e personagens, a partir da constituição do físico e da exigência histriônica, originou uma classificação específica, e essa catalogação foi rigorosamente cumprida pelo teatro dito clássico. Os tipos mais característicos tinham a seguinte classificação: *caricato* ou *pai nobre*, normalmente o avô ou qualquer tipo de idoso (esse tipo, mais tarde, passou a ser chamado de *centro* dramático* ou *cômico*, que, de acordo com o gênero em que estivesse figurando – comédia, drama ou farsa –, podia ser *cômico gordo*, *primeiro* ou *segundo cômico*); *dama central* ou *caricata* – na mesma faixa etária do *caricato*, quando se tratasse de drama (nas comédias, em Portugal, este tipo recebia a denominação de *característica*, *dama amorosa* (normalmente a filha e sempre a *ingênua* da peça); *galã*, que se subdividia em *amoroso*, a personagem que representava o papel do eterno enamorado ou amante, na intriga amorosa, e *segundo amoroso* ou *galã moço*, *protagonista* (o ator principal); *tirano* (que se transformou mais tarde no *galã mau* e no *cínico*); *financista; pai pobre; lacaio* (que virou *criado*, mais tarde). O feminino *lacaia* acabou se transformando em *soubrette**, de sua origem francesa e, finalmente, em *criada*, *ponderados* e *pedantes*. As mulheres obedeciam à seguinte classificação: *ingênua*, amoreuse, *primeira atriz jovem, jovem protegida, coquete, grande coquete, segunda coquete, criadinha, segunda criadinha, mãe nobre, governanta, caricata*. Esta divisão estabelecia, inclusive, a base do salário de cada tipo. Como quem ditava o "modelo" era a França, esse rigor esquemático desapareceu logo após a Revolução Francesa, que alterou muito os modelos tradicionais impostos pela sociedade apeada do poder.

tirada. Nas tragédias e melodramas, longa fala de efeito a ser dita por uma das personagens. Nesse momento, o ator ou atriz tomava o centro da cena e despejava sobre a platéia sua preciosidade elocutória; fala extensa de um só personagem, interrompendo o diálogo.

tiro. Até meados do século passado, assim se dizia a peça de bilheteria garantida, geralmente um dramalhão do tipo *O mártir do Calvário*, ou peças de um repertório específico, que as companhias em dificuldades financeiras remontavam às pressas para angariar algum dinheiro. Fizeram parte desse repertório de emergência, além da já citada *O mártir do Calvário*, encenada ordinariamente pela Semana Santa, *A cabana do Pai Tomás, Milagres de Santo Antônio, O conde de Monte Cristo, Os dois proscritos*, entre dezenas.

Tirso de Molina, Gabriel Téllez, dito (1583-1648). Dramaturgo espanhol, autor de dramas e comédias de trama barroca. Frade mercedário, foi punido por sua ordem religiosa, por escrever comédias profanas. Introdutor da personagem Don Juan na litera-

tura teatral, com a peça *El burlador de Sevilla*, criou o teatro de costumes espanhol. Escreveu mais de 300 peças, publicadas entre 1621 e 1635, como *El condenado por desconfiado, La prudencia en la mujer, Dom Gil de las calzas verdes, Deleitar aprovechando*.

títere. Boneco de madeira, pano ou outro material, articulado ou não, animado pelas mãos de seu manipulador ou suspenso por fios que se fixam à cabeça, mãos, joelhos e pés, presos em uma trave que serve de sustentação a partir da qual é movimentado. Recebe diferentes nomes, de acordo com a região onde surge, ou de acordo com seu manipulador, ou ainda quanto ao material de que é feito: bonifrate, fantoche*, mamulengo*, marionete. O teatro de bonecos tem sido, desde épocas remotas, uma forma universal de entretenimento, tanto para o homem de pouco saber como para o de conhecimento requintado. No Oriente, os títeres são considerados uma das formas mais delicadas e requintadas de arte dramática.

titerear. Movimentar títeres.

titeriteiro. Aquele que maneja o títere**.** Variante de *titereiro*.

togata. Reunião de todas as peças romanas de origem e caráter nativo. Continham um caráter realista, repassado de pureza ingênua, beirando perigosamente a grosseria. Floresceram em Roma, entre 170 e 80 a. C.

tomar ... *a cena*. Ação do ator, partindo de um palco secundário, colocar-se no centro da cena, ficando em evidência no palco; ***... o palco.*** Ação do ator de sair de um local de pouca evidência para se colocar no centro de interesse, ocupando a área forte da cena, transformando-se, conseqüentemente, de fugura sem projeção que era, em figura centro das atenções.

tons. 1. As variantes do clima emocional de um espetáculo. **2.** Em caracterização (2), as nuanças de uma maquiagem.

torrinha. Nas casas de espetáculo onde a platéia está dividida em vários níveis de localização, é a ordem de galeria mais alta, aquela que fica mais próxima do teto do teatro, onde os preços são mais reduzidos; geral, poleiro, galinheiro.

***tour*.** Palavra francesa para identificar o movimento circular feito pelo/a bailarino/a. Mais recentemente, redução para o galicismo *tournée*; viajar.

***tournée*.** Palavra francesa para qualificar a excursão de um artista ou uma companhia dentro ou fora do país, levando um ou mais espetáculos.

tragédia. Gênero dramático, tradicionalmente de origem grega (Grécia Antiga, fins do século VI a. C.), que se caracteriza pela luta de um herói contra um destino inexorável que determina suas ações e lhe impõe quase sempre um fim funesto – a morte física e a destruição de tudo aquilo que se relaciona com ele. Originou-se dos rituais dionisíacos, que coincidiam com as colheitas e cons-

tituíam-se de danças, cantos e preces, dos quais participavam toda a população. Seu conteúdo, em princípio, foi inspirado no mito extraído das antigas lendas que alimentavam a trama nos primeiros tempos de sua ocorrência. Mas logo o acervo de narrativas sobre Dioniso* começou a ficar tão escasso, que foi preciso recorrer aos deuses e heróis humanos, mudança que começou a ocorrer a partir do século V a. C., numa fusão enriquecedora entre mitos divinos e heróicos. O termo, na sua origem, não traduzia o sentido que hoje temos, de amarga severidade, mas era a informação de que homens envoltos em peles de bode, protegidos com grotescas máscaras de animais, cantariam e dançariam no dia da prova do vinho. Com o passar dos tempos, a característica mímica e grosseira foi sendo ultrapassada e substituída por solenidades realizadas por homens, especialmente escolhidos entre os integrantes da *orchestra*. Em relação à fabulação, cabia ao autor encadear os acontecimentos de forma a provocar na platéia uma tensão permanente, despertando o temor ou a piedade, que logo seria aliviada pela catarse. Para conseguir manter a tensão constante e obedecer ao princípio da verossimilhança, a peça deveria obedecer ao Princípio das Três Unidades – de espaço, tempo e ação –, preconizado por Aristóteles*. Quanto à forma, compunha-se inicialmente de uma sucessão de momentos dramáticos, intercalados por passagens líricas, onde o coro intervinha. Mas, depois, o coro, que tinha papel saliente quando de sua origem, foi caindo de importância, perdendo, inclusive, o caráter lírico primitivo. Segundo as concepções clássicas, os principais elementos da tragédia são a intriga, a idéia ou pensamento, a dicção, a melodia e o espetáculo. A tragédia clássica grega atingiu seu apogeu com as obras de Ésquilo*, Sófocles* e Eurípides.* O gênero entrou em declínio a partir do século IV a. C., para depois ressurgir em Roma, com Sêneca.* Após o Renascimento, a tragédia desponta com outra roupagem, nos fins do século XVI, com Shakespeare*, na Inglaterra. Diferente da tragédia grega, que normalmente mostrava o homem acabrunhado pelo destino, a tragédia isabelina libertava, numa explosão anárquica, todas as forças boas ou más da alma humana. Finalmente, ela acaba se transformando ou se diluindo em outros gêneros, como o drama e o romance.

tragédia burguesa. Comédia séria; drama burguês. O nome parece ter sido criado por Beaumarchais (1732-1799), mas foi precisamente Nivelle de La Chaussée (1692-1754) quem definiu com precisão a natureza desse tipo de drama: “meio termo entre tragédia e comédia”. Diderot* foi o seu mais apaixonado teórico.

tragediógrafo. Autor de tragédias; trágico.

trágico. Até meados do século XX, o ator especializado na interpretação de personagens trágicas, de tragédia. *Fem.* Trágica.

tragicomédia. Peça de teatro que se aproxima do gênero tragédia, quer pelo caráter do assunto abordado, quer pelo comportamento das personagens, mas se assemelha à comédia pelos incidentes e desenlace, resumindo-se numa triste história que faz rir.

tragicômico. Relativo ou próprio da tragicomédia.

trainel. Armação de sarrafos que serve para armar o cenário. O trainel é, na verdade, a base de todo o cenário, servindo para uma infinidade de objetivos e funções. Juntando adequadamente vários trainéis, monta-se um gabinete, constroem-se as divisões da cena, etc.; reprego.

traje. O vestuário; as roupas das personagens.

trama. O conjunto de intrigas que forma o enredo; intriga.

trambolho. Pedaço de madeira pesada ou de ferro, atado a uma corda e suspenso ao urdimento, e que serve para esticar as manobras, quando elas estão fora de uso.

tramóia. Designação que era dada à maquinaria, quase artesanal, construída para produzir efeitos especiais nos espetáculos de mágica. Movimentava complicados mecanismos de jogos de fios, cordas, tambores e roldanas, pesos e contrapesos, para ascensão ou descida em cena de personagens ou objetos: máquina teatral. Com as tecnologias modernas, está fora de uso.

travamento. Amarração feita por meio de sarrafos, escoras, amarrações, para evitar que o cenário se movimente, quando usado no decorrer do espetáculo, possibilitando o uso de portas e até mesmo que um ator se encoste numa "parede".

travesti. Homem desempenhando papel de mulher, ou vice-versa. Historicamente, o homem assumiu por largo espaço de tempo na história do teatro, a responsabilidade de interpretar os papéis femininos, vedada que era, em algumas culturas, a presença da mulher no palco. Para suprir essa lacuna, as companhias lançavam mão de rapazes ou homens bem afeiçoados para desempenhar os papéis das damas e senhoritas. Algumas culturas, como a japonesa, e alguns gêneros orientais tradicionais, ainda mantêm essa proibição, sobretudo o gênero nô. Com a liberação da mulher, essa lacuna foi desaparecendo, e aconteceram casos curiosos e exemplos clássicos, como na ópera de Richard Strauss (1864-1949), *Cavaleiro da rosa* (1911), em que um cantor, travestido por exigência da peça, tem de "fingir" ser mulher. A partir de então, a história do teatro ficou cheia de atrizes e atores que interpretaram papéis de sexo diferente, como ocorreu com Sarah Bernhardt*, no papel de *Hamlet*, de Shakespeare*, e da atriz brasileira, Cacilda Becker (1921-1969), que fez um excelente papel masculino em *Pega-fogo*, de Jules Renard (1864-1910), e, quando morreu, interpretava o Astragon da peça *Esperando*

Godot, de Samuel Beckett.* Foi também antológico o papel feminino interpretado pelo encenador e ator naturalizado brasileiro, Zbigniew Ziembinski (1908-1978), numa novela de televisão.

treinamento. Ato de treinar algo com objetivo específico. Em teatro, o treinamento difere do trabalho de direção. No treinamento, o diretor lida com cada ator individualmente, com o objetivo de atingir o aprimoramento integral de quem a ele se submete. V. *Picadeiro*.

Trianon (*Geração*). Estilo e comportamento peculiar de encarar o teatro como texto e como espetáculo, adotado pelo *Teatro Trianon*, casa de espetáculos com mil lugares, inaugurada no Rio de Janeiro em 1915, cujas histórias, que fantasiadas, apimentadas ou simplesmente copiadas do cotidiano, atraíam diariamente centenas de espectadores. Os textos ali encenados, exclusivamente de autores nacionais, tratavam de fatos ao mesmo tempo atemporais – amores e qüiproquós – e circunstanciais. Entre os autores ali mais representados, estavam Gastão Tojeiro (1880-1965), Paulo Magalhães (1900-1972), Bastos Tigre (1882-1957), Joracy Camargo (1878-1973), Oduvaldo Viana (1892-1973) – o primeiro dramaturgo a escrever em "brasileiro", em oposição à prosódia portuguesa normal e obrigatória da dramaturgia nacional. Sem elenco próprio, o Trianon era alugado por temporada pelas companhias, entre elas, mais freqüentemente, as lideradas por Jaime Costa (1897-1967), Leopoldo Fróes (1882-1932), Procópio Ferreira* e Lucília Peres (1881-1962). Uma das características típicas da Geração Trianon era que só aos chamados primeiros atores era permitido usar o proscênio e o centro do palco – as conhecidas áreas nobres da cena – como espaço de representação, de onde quase sempre brindavam a platéia com um improviso caloroso, em que pouco ou nada importava a verossimilhança. Estes atores eram os únicos que não ensaiavam, o que constituía outra característica desse período e dessa casa de espetáculo.

trilogia. Na Grécia antiga, o poema dramático formado de três tragédias, cujos temas se sucediam e se interligavam, para serem representadas nos concursos e jogos solenes. A interligação dos temas foi quebrada a partir de Sófocles*, quando cada um dos poemas adquiriu sua própria autonomia; trilogia livre. ♦ **Trilogia da Devoração.** Com esse título, ficaram conhecidos os textos dramáticos de Oswald de Andrade* envolvendo seu "teatro antropofágico", formado pelas peças *O rei da vela* e *O homem e o seu cavalo* (1934) e o ato lírico *A morta* (1937).

trio. 1. Trecho de música cantada por três artistas. **2.** Conjunto ou grupo de três artistas.

tritagonista. Criado por Sófocles*, foi historicamente o terceiro ator a surgir no espetáculo teatral.

trololó. Assim ficou conhecido e era tratado pela imprensa, por algum tempo, o "teatro musicado" brasileiro.

trombeta (*soando*). No século XIV, na Inglaterra, os artistas ambulantes se anunciavam ao som de trombetas, trompas ou clarins. Existe muita referência sobre o hábito – "trombeta soando" – nas comédias de Shakespeare.*

tropo. 1. Diálogo curto entre dois atores, surgido no primeiro milênio de nossa era, a partir de um truque inventado pelo monge Tulião (ou Toutilo), na Suíça, para ajudar os cantores na memorização das músicas: consistia na invenção de escrever sobre as notas musicais algumas palavras adequadas à melodia, gerando daí, entre os cantores que se alternavam, o texto dialogado. **2.** Também com essa designação, surge na Idade Média, a primeira manifestação dramática desse período, constituída de pequeno recitativo ou diálogo inserido na liturgia da missa, originando-se dele o drama litúrgico.

troupe. Palavra francesa para identificar a "companhia" ou grupo de artistas reunidos em sociedade ou ligados a um projeto de trabalho, para percorrer ou não o país.

truão. Bobo; palhaço; saltimbanco.

truque. Subterfúgio usado pelos mágicos e ilusionistas, para produzir efeitos surpreendentes, conseguidos por meio de equipamentos especiais, mecanismos, mutações e muita habilidade para fazer aparecer ou desaparecer objetos; habilidade manual nesse gênero de espetáculo.

trussa. Pequeno calção ajustado ao corpo, que o ator veste por cima da calça de meia.

tsunaré. No kabuki*, a interrupção brusca de uma tirada em prosa, para uma passagem composta em metro e bem ritmada, conhecida da platéia, com o objetivo de elevar o tônus lírico do diálogo e instaurar o sublime, o poético.

TUCA. Sigla para dizer o *Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, fundado em 1965, e uma das frentes de resistência à Ditadura Militar que se instalou no Brasil, a partir de 1° de abril de 1964. Iniciando suas atividades com a montagem de *Morte e vida severina*, do poeta João Cabral de Mello Neto (1920-2000), música de Chico Buarque de Holanda (1944-), sob a direção de Silney Siqueira (1934-), o grupo realizou grandes espetáculos, com uma corajosa militância política. Foi grande sua colaboração para o desenvolvimento da música popular brasileira do período. Suas instalações foram incendiadas em 1984, e o teatro só foi reaberto em 1988.

tutu. Saiote de gaze branca das bailarinas.

U

Underground. Palavra inglesa que identifica o movimento de vanguarda que animou a vida cultural nos Estados Unidos nas décadas de 50 e 60 do século XX, sobretudo nas áreas do cinema, teatro e imprensa, caracterizado pelo baixo custo da produção, pela exibição em pequenos espaços e pela característica não convencional dos espetáculos. Os principais centros *under* se localizaram em Nova York e São Francisco. Significa *subterrâneo.*

unidade de tom. Conhecimento subjetivo que um elenco, na preparação de um espetáculo, adquire através do conjunto de ações do texto, e que facilita o nivelamento da representação.

unidade dramática. No gênero ópera, a identificação que deve existir entre o processo de interpretação e recriação, proposta pelo regente, para que a orquestra e a cena (entenda-se, o cantor), entidades encarregadas de construir o discurso musical da obra, estejam no mesmo nível de tensão.

urdimento. Todo o espaço que vai do alto da boca de cena para cima, invisível para a platéia e fartamente equipado, para uso variado dos técnicos na realização de um espetáculo. É guarnecido de forte e firme madeiramento, ao qual se fixam roldanas, moitões, gornes, ganchos e outros dispositivos usados nos trabalhos das manobras. O urdimento se compõe de varandas.

utilidade. Termo aplicado aos atores de uma companhia habituados a fazer pequenos papéis (rabulistas*), mas que, numa eventualidade, podem ser aproveitados em outros de maior responsabilidade.

V

vácuo. Diz-se do espaço morto entre as falas, ou qualquer tipo de ação que quebre a unidade de andamento do espetáculo.

vaia. Manifestação ruidosa de desagrado a um espetáculo ou a um dos/das intérpretes, podendo ser individual, em grupo ou coletiva. [Cf. *Apupo*.]

vale. Entrada de favor, isenta de pagamento de impostos.

***vamp*.** Corista "fatal", provocante. Abreviatura para *vampira*.

vanguarda. V. *Teatro de vanguarda.*

vão wagneriano. Tradicionalmente, o espaço entre o proscênio e a platéia, reservado aos músicos; poço da orquestra.

vara. 1. Elemento horizontal, de madeira ou metal, onde ficam pendurados os panos, os refletores e os próprios cenários, que podem ser abaixados ou levantados por meio de cordas. As varas ficam presas ao urdimento e são em números adequados às necessidades do espetáculo. **2.** Também receberam por muito tempo essa denominação as localizações mais altas da platéia; o popular poleiro; as gerais.

varanda. Espaço de serviço constituído de balcões ou plataformas a meia altura do urdimento, acima da boca de cena, onde estão os suportes para fixação das varas que sustentam cenários e equipamento de iluminação, servindo de passagem aérea para os maquinistas; local, sempre protegido da vista da platéia, onde são feitos os movimentos dos cenários, quando suspensos pelo urdimento; espécie de balcões estreitos utilizados pelos maquinistas para fazer subir ou descer, com a ajuda de cordas, os elementos dos cenários; ponte móvel que estabelece a comunicação entre as passarelas direita e esquerda, no palco à italiana. ♦ **Varanda de lastro.** Local onde se colocam as caixas de contrapeso com as cargas adequadas para cada vara; varanda de carregamento. ♦ **Varanda de manobra.** Balcão instalado em toda a extensão do urdimento, onde são afixadas as manobras. Na afinação ideal, a tradição faz fixarem-se permanentemente, na da esquerda, as mano-

bras das gambiarras. Existem teatros com mais de uma varanda, umas sobre as outras.

varandista. Expressão fora de uso, para identificar o técnico da equipe de maquinistas que opera exclusivamente da varanda.

variedades (show *de*). Categoria de espetáculo ligeiro, na qual os gêneros se misturam, formando uma colcha de "variedades" com trechos de comédia, monólogos, canto, dança, e até magia.

***vaudeville*.** Gênero de comédia ligeira, com intriga divertida e viva, em que se combinam canções, geralmente compostas a partir de melodias simples e populares. Em sua forma original, o gênero misturou ao espetáculo números de danças, cantos, exercícios acrobáticos, textos humorísticos, monólogos, transfigurando-se, com o passar dos tempos, numa comédia ligeira, ancorada na intriga e no qüiproquó e despida de qualquer pretensão psicológica, moral ou filosófica, em que a ação, de comicidade um tanto artificial e grosseira, passou a ocupar mais espaço que o estudo de caracteres. Originário dos cânticos satíricos ou báquicos, o *vaudeville* origina-se de várias vertentes. Uma, remonta ao século XVIII, com Lesage (1668-1747) e Fusélier (?-?), quando incorporam a nova linguagem às comédias de sua autoria, exibidas no *Théâtre de la Fore*, que acabou dando origem à ópera cômica*, criada por Grétry (1713-1813), Philidor (1726-1795) e Monsigny (1829-1817). Outra vertente, constituída de cânticos satíricos e patrióticos, admite ter sido seu criador o operário Olivier Basselin (nascido no Vau de Vire, c. 1850), com o objetivo puro e simples de externar a indignação e o repúdio do povo francês contra os ingleses que pretendiam invadir a França. Da Normandia, o gênero teria corrido o país com o nome genérico de *Chants du vau de Vire*, já na forma de comédia, ornamentada com canções de crítica política ou aos costumes, popularizando-se então com o nome de *comédies melées de vaudevilles*, a partir do qual simplificou-se até atingir a forma que chegou até nós. Qualquer que tenha sido sua origem, as características do gênero tomaram a forma definitiva de comédia leve e divertida, que acabou competindo mais tarde com a comédia e a opereta, e finalmente evoluiu para a comédia ligeira. Popularizando-se nos teatros franceses da segunda metade do século XIX, recebeu a adesão de muitos escritores famosos, entre eles Eugène Labiche*, Georges Courteline (1858-1929), Georges Feydeau*, etc. Chegou a ser um tipo de espetáculo de variedades muito difundido nos Estados Unidos, dos fins de 1890 até a década de 1930. Composto de dez a quinze números, sem relação entre si, exibiam *cabaré*, musicais cômicos e dramáticos, números de acrobacias, malabarismos, mágicas, "homens fortes", animais amestrados, entre outras atrações.

vazante. Diz-se de espetáculos que acontecem continuadamente com casa vazia; falta de público.

vedete. 1. Expressão para qualificar, especialmente no teatro de revista, a figura feminina considerada a atriz principal, quer pela beleza física, quer pelo talento para dançar e cantar. **2.** Por extensão, atriz que se sobressai num espetáculo teatral; vedeta; estrela.

vedetismo. Comportamento de vedete; estrelismo.

Vega, Lope de (Félix de Lope de Vega y Carpio, dito (1562-1635). O primeiro grande dramaturgo espanhol, provavelmente o escritor mais prolífico da história literária do Ocidente, autor de uma obra que varia de 1.200 a 1.500 peças teatrais. Teve vida sentimental muito agitada, mesmo depois de se ordenar sacerdote em 1613, e várias das mulheres com quem manteve relações amorosas influenciaram de alguma forma sua obra. Foi o criador da comédia de cunho nacional, com elementos cômicos, trágicos, dramáticos, eruditos e populares. Muitas de suas produções dramáticas se caracterizam pela vitalidade e pelo enredo intrincado, como *Perbáñez y el comendador de Ocaña* (1614), *El caballero de Olmedo* e *Fuente ovejuna* (1604). Entre suas peças, ainda merecem destaque *O alcaide de Zalamea* (1600) e *La dorotea* (1632).

vegete (ê). Na linguagem de caixa de teatro, o tipo idoso no gênero farsa; papel de velho gaiato e ridículo.

veia cômica. Graça elegante de um autor ou ator, que sabe provocar o riso com facilidade: "Artur Azevedo tinha uma veia cômica afiadíssima"; "Regina Casé tem uma veia cômica inimitável".

velário. Antigo toldo usado para cobrir e resguardar da chuva e do sol os teatros romanos. Transformou-se mais tarde nas cortinas postas na boca de cena, que velavam o ambiente do palco aos olhos do espectador, antes do início de qualquer função, logo transformado na luxuosa cortina montada após os reguladores de boca de cena, que se abre para os lados e é usada para o início e o encerramento do espetáculo; cortina nobre.

vento. Expressão de caixa de teatro para identificar a necessidade de abrir passagem: "Foi preciso dar um vento para poder passar".

ventriloquismo. Técnica de falar sem mover os lábios, adquirida a partir de intenso treinamento em abafar a voz à saída da laringe, fazendo com que a fala pareça vir de outra pessoa ou de um boneco, que normalmente acompanha o artista/manipulador. Arte ancestral, que remonta à antiguidade egípcia, ainda é uma forma popular de entretenimento, tendo passado do Oriente para a Itália, e dali para a Espanha, de onde se espalhou para o mundo; ventriloquia.

ventríloquo. O/a artista que pratica o ventriloquismo.

Verdi, Giuseppe (1813-1901). Compositor italiano, cuja obra dramáti-

ca, desde as primeiras partituras, sofreu constante evolução. Sua fama começou a partir de sua participação na luta pela unificação e independência da Itália, o que se reflete na sua primeira peça sinfônica, *Nabuco* (1841), onde exprime com maestria seus ideais políticos, tema que volta em *Rigoletto* (1851). Sua única comédia, *Falstaff* (1893), escrita quando o compositor já era idoso, é considerada a mais perfeita de sua obra, juntamente com *Otelo* (1887). Símbolo da unidade italiana, filho do romantismo, dramaturgo nato movido por um dinamismo constante, soube compor como poucos o recitativo dramático, os coros, a orquestra, o canto expressivo e lírico. Os libretos de suas óperas adaptaram enredos de dramaturgos clássicos, em particular Shakespeare* e Schiller.*

verniz. Líquido feito com uma mistura de breu branco e goma laca dissolvidos em éter, usado em caracterização, para colar barbas, bigodes, fixar cabeleiras e outros postiços ao rosto do intérprete.

verruma. Instrumento de ferro, próprio para fixar as escoras maiores no assoalho do palco.

vesperal. Em algumas regiões do Brasil, como no Maranhão, espetáculo na parte da tarde. [Cf. *Matinê*.]

vestíbulo. Área de entrada do prédio do teatro onde geralmente ficam as bilheterias, a sala de espera, o guarda-casaco, *bombonières,* etc.

vestimentas cênicas. Conjunto dos elementos cenográficos e cenotécnicos que criam o envoltório do espaço cênico e determinam a caixa cênica.

véus. Grandes telas transparentes, de tarlatana ou filó, lisas ou com desenhos, colocadas uma após outra que, abertas uma a uma, dão a impressão de diluição da cena ou desabrochamento de um sonho.

Viana Filho, Oduvaldo (1936-1974). Dramaturgo e ator, um dos fundadores do *Teatro de Arena**, em São Paulo, e do *Grupo Opinião**, no Rio de Janeiro. Entre suas peças mais conhecidas, vale salientar *Chapetuba Futebol Clube* (1957), *A longa noite de cristal* (1969), *Rasga coração* (1974), uma das mais importantes obras da dramaturgia brasileira.

Viana, Renato (1894-1953). Dramaturgo e ator, foi o primeiro intelectual brasileiro a se insurgir contra a mesmice do teatro nacional fiel a um modelo português, de muito ultrapassado. Nesse sentido, deu início a um movimento de reação, valendo-se da ajuda de personalidades de projeção, que participaram da Semana de Arte Moderna (1922), entre elas o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o poeta e historiador da literatura brasileira, Ronald de Carvalho (1893-1935). Com eles, fundou, ainda em 1922, a Sociedade dos Companheiros da Quimera, cujo objetivo, revelado ao ser "deflagrada" a *Batalha da Quimera*, era a implan-

tação de um teatro brasileiro digno da cultura artística e intelectual nacional vigente. O movimento foi apresentado ao público com o espetáculo *A última encarnação de Fausto*, de Goethe, nunca antes encenado em terras brasileiras, mostrando, além disso, "pela primeira vez no Brasil, o teatro de síntese, de aplicação da luz e do som como valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção". Em 1936, por sua iniciativa, criou-se, no Rio de Janeiro, o *Teatro-Escola*, com subvenção do Ministério da Educação e Saúde e da Prefeitura da cidade. O fato, curiosamente, provocou protesto da classe teatral, que não admitia esse tipo de "regalia" à custa dos cofres públicos, e resultou num agitado processo contra o criador do *Teatro-Escola*, que ainda chegou a montar dois textos inéditos seus, *Sexo* e *Deus*, e que, também pela primeira vez na história do teatro brasileiro, colocavam em cena temas polêmicos, como a abordagem freudiana do indivíduo, os tabus sexuais, o aborto e o adultério. Renato Viana foi também o primeiro intelectual brasileiro a divulgar no Brasil as teorias do Teatro Livre – estética formulada pelo francês André Antoine* – e a falar sobre Paul Fort (1872-1960), Copeau*, Max Reinhardt (1873-1940), Gordon Craig*, Meyerhold*, Stanislavski*, etc. Apesar de a unanimidade da crítica considerar suas peças cerebrais, melodramáticas e falsas, malgrado mesmo a fraqueza de sua dramaturgia, ele foi um fenômeno em sua época, conservando lugar de destaque na evolução do teatro brasileiro.

Vicente, Gil (1465-1536). Dramaturgo e poeta português, fundador do teatro em seu país. Gil Vicente é considerado a maior figura da literatura renascentista portuguesa, antes de Camões, e intérprete de duas épocas diferentes, pois sua obra teatral remonta à tradição dramática medieval portuguesa, avançando até o teatro renascentista, sendo parte significativa da primitiva dramaturgia peninsular, ao lado de espanhóis como Juan del Encina.* Realizou uma obra original e variada, atacando desassombradamente as mazelas de todas as classes sociais de sua época, desde as do homem do campo ao rei e ao papa. Verdadeiro homem de teatro, acumulava as funções de autor, ator e encenador. Escrevendo em castelhano e em português, sua rica produção pode ser dividida em três etapas: os *autos*, de enredo religioso; as *tragicomédias*, de enredo patriótico, mitológico ou de cavalaria; e as *comédias* e *farsas*, de temática popular. Encarregado das festas palacianas, desfrutou de uma situação econômica bem cômoda e propícia para garantir despreocupadamente sua longa produção dramática de 34 anos, desde sua primeira peça *Auto da visitação* (1502), à representação de uma comédia em Évora, intitulada *Floresta de enganos*. Destacam-se nessa numerosa produção, obras como *Auto da Índia* (1509), *Exortação da guerra* (1521), *Farsa de Inês Pereira*, (1523),

Juiz da Beira (1525), *Amadis de Gaula* (1533). Sua obra-prima é a Trilogia das Barcas, a *Barca do inferno* (1516), a *Barca do purgatório*, (1518) e *Barca da glória* (1519).

Vidouchaka. Personagem exótico e bastante comum a um gênero de teatro popular, surgido na Índia no século XI. É representado por um anão brâmane, corcunda, com enormes dentes, olhos amarelos e completamente calvo. Ridículo por suas expressões, suas vestes e sua glutonaria. Concupiscente e lúbrico, brincalhão e grosseiro, surge espancando a todos e falando uma linguagem desabrida. É uma espécie de origem e pai espiritual dos Polichinelos, *Fantoccini*, Karagoses, Joões-Redondos e Beneditos do mundo inteiro; *Vicouchaka*.

vilão. A personagem malvada de uma trama.

Virués, Cristóbal de (1550-1609). Poeta e dramaturgo espanhol, famoso por suas tragédias carregadas de horror. Chegou a rivalizar com seu contemporâneo Lope de Vega.* Sua obra mais importante é a epopéia religiosa *El Monserrat* (1587).

viver (*o papel*). Habilidade ou técnica que o intérprete desenvolvia, na escola naturalista, para interpretar sua personagem o mais próximo possível da verdade. A historiografia do espetáculo aponta a atriz francesa Raquel, como podendo ser a primeiro profissional do teatro a *viver* um papel, segundo essa tendência estética. Teria acontecido em uma peça de Jean Racine*, em janeiro de 1843. Os adeptos dessa escola de representar, submetem-se a uma elaborada construção dramática, envolvendo pantomima e declamação. O Método* de Konstantin Stanislavski* leva a esse caminho naturalista de viver um papel.

voz (*estar em*). Estado ideal do ator, ao estar na posse de todos os seus recursos vocais.

W

Wagner, Richard (1813-1883). Compositor alemão, que se tornou expoente do romantismo e produziu uma obra altamente revolucionária. Desde suas primeiras óperas, que partem do romantismo de Weber e da tradição sinfônica de Beethoven, afastou-se radicalmente da concepção italiana, rompendo, sem concessão, com a ópera convencional e concebendo o gênero como arte total que devia reunir num mesmo plano a música, o teatro dramático, a dança e as artes plásticas, fundamentos que defende nos textos teóricos, escritos quando de seu exílio e postos em prática pela primeira vez nas óperas *Tanhäuser* (1844) e *Lohengrin* (1848). Renunciando aos floreios vocais, Wagner impôs uma ação musical contínua, intensificando a participação orquestral, além de valorizar a importância do libreto como fundamento do drama lírico. Com ênfase nos temas da mitologia germânica, tornou-se o precursor do nacionalismo alemão agressivo. Proscrito por ter participado da revolução de 1846, em Dresden, onde exercia a função de regente da corte, viajou por Zurique, Veneza e Paris, onde escreveu suas teorias revolucionárias sobre a arte, publicadas nos livros *A obra de arte do futuro* (1850) e *Ópera e drama* (1851). Essa nova visão da ópera ele revela de forma mais completa na tetralogia *O anel dos Nibelungos*: *O ouro do Reno* (1854), *As valquírias* (1856), *Siegfried* (1856/69) e *Crepúsculo dos deuses* (1874), apresentadas pela primeira vez em 1876, na inauguração do *Teatro de Ópera de Bayreuth*, que Wagner projetou para atender a seus ideais dramático-musicais, construído (1872/1876) graças à ajuda de Luís II da Baviera. Ele volta a mostrar seu novo conceito de ópera nas obras *Tristão e Isolda* (1859) e *Os mestres cantores de Nuremberg* (1862/67). Sua última obra foi *Parsifal* (1877/1882). Adepto de um teatro mítico/simbólico, chegou a uma fusão estreita entre texto e música, a uma unidade temática criada pela exploração do *leitmotiv* e por uma simbiose bem sucedida entre as vozes e os instrumentos. O cromatismo de *Tristão e Isolda* é o ponto de partida da música do século XX, influenciando compositores como Saraus, Mahler, Debussy e Schönberg, que

partiu das inovações wagnerianas para desenvolver a música atonal e dodecafônica.

Weill, Kurt (1900-1950). Músico e compositor alemão, naturalizado americano depois da ascensão do nazismo na Europa, e cuja maior ambição foi tirar a ópera de sua fase romântica, água-com-açúcar, tornando-a mais inteligente, socialmente agressiva e didática, objetivo que conseguiu atingir ao se juntar a Bertholt Brecht* (1926), com quem passou a trabalhar estreitamente a partir da montagem da *Ópera dos três vinténs*, adaptação da *Ópera dos mendigos* (1728), de Gay.* Antes de seu encontro com Brecht*, Weill trabalhou como maestro da ópera de Westfália, compôs várias obras instrumentais, realizando experiências com música atonal, período em que desenvolveu intensa atividade com as propostas de Schönberg. Abandonou, depois de algum tempo, as concepções ditas de vanguarda, retornando ao sistema tonal e às funções melódicas, que o levariam definitivamente às músicas cênicas. Assim, compôs músicas para o balé infantil russo, quando, de sua visita a Berlim em 1926, trabalhou com o poeta expressionista Georg Kaiser (1878-1945) na realização da ópera *O protagonista*. Foi nessa época que encontrou a forma definitiva de sua arte, cuja primeira manifestação seria *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1927), seguindo-se *A ópera dos três vinténs* (1928), *Final feliz* (1928), *Aquele que diz sim* (1930), entre outras, todas de autoria de Brecht. Musicou também outros dramaturgos, e é autor da trilha sonora do filme *Street scene*, do dramaturgo, diretor de teatro e também de cinema Elmer Rice (1892-1967). Levando às últimas conseqüências sua concepção popular e comunicativa da música, utilizou diversos ritmos, desde o lírico e jazzístico, até ritmos de salão de dança. Criador da *Singspiel*, peça em que se intercalam canções e cenas faladas. Acabou sendo cruelmente perseguido pelos nazistas durante a II Guerra Mundial, tendo que deixar a Alemanha em 1933, indo morar nos Estados Unidos, onde viveu até 1935.

Weiss, Peter (1916-1982). Dramaturgo sueco de origem alemã. Militante político, insistia na idéia de que todo intelectual só justificaria sua obra através do comprometimento político. Realizou um teatro engajado, fortemente ligado a Brecht*, merecendo destaque *A perseguição e o assassinato de Jean Paul Marat* (1964) e *O interrogatório* (1965).

Williams, Thomas Lanier Williams, dito **Tennessee** (1911-1983). Dramaturgo norte-americano. Produziu uma obra de grande impacto social e intensidade emocional, discutindo, em textos densos, a América da violência, do radicalismo religioso, da crueldade social, do sexo e do sonho desfeito. Defendendo um "teatro destinado a fazer ver e a fazer sentir", usando de muito talento e uma linguagem original, constrói seres sensíveis, apesar da instabili-

dade marcante no caráter de seus tipos, ora acossados pela solidão, ora pelo fracasso, que tentam esquecer com sonhos vãos sobre o futuro e o passado. Com *À margem da vida* (1945), recebeu o Prêmio do Círculo dos Críticos da Cidade de Nova York. Com *Um bonde chamado desejo*, análise implacável da desintegração mental de uma mulher, ganhou o primeiro Prêmio Pulitzer, que lhe veio às mãos, uma segunda vez, em 1955, com *Gata em teto de zinco quente*. Entre sua produção, pode ainda destacar-se *Calor e fumaça* (1948), *A rosa tatuada* (1950), *De repente no último verão* (1958), *O doce pássaro da juventude* (1959), *A noite do iguana* (1961).

Wilson, Robert, dito **Bob** (1941-) Teórico de uma forma total de teatro. Mudo até os 17 anos de idade, exprimia-se através da pintura, atividade que exerceu até 1965. Quando se preparava para entrar no curso de arquitetura, uma bailarina convence-o de que seu mutismo não era uma doença originária de deformação fisiológica, mas de um traumatismo emocional: três meses depois desse encontro, ele começou a falar. Seu teatro é extraordinariamente influenciado por esse período de sua vida, onde a palavra é, ou totalmente proscrita, ou despojada de sua habitual função. Seu primeiro espetáculo que chamou a atenção do público, em primeiro lugar na França e logo depois na Europa inteira, foi *O olhar do surdo inteiramente mudo*, que tinha como ator principal um artista negro jovem, a quem o autor teria ensinado a falar, e que repete no palco a sua cura e reeducação. Seus textos e espetáculos, muitos deles com duração de tempo fora dos parâmetros tradicionais, apresentam sempre as mesmas características de envolvimento fascinante, através da imagem. *O olhar do surdo*, por exemplo, teve a duração de sete horas em Nancy e cinco em Paris (sem incluir as quatro horas do prólogo). *KA montain and guardenia terrace*, apresentado numa colina no Festival de Chiraz, no Irã, em 1972, demorava oito dias e oito noites. Em Paris, *Ouverture* foi apresentada durante seis dias em sessões que iam do meio-dia à meia-noite e, em seguida, na Ópera Cômica, durante vinte e quatro horas ininterruptas. Sua companhia, a Byrds, reunia pessoas de todas as idades, de todas as origens sociais e raciais, que formavam uma espécie de comunidade espiritual, para a qual a prática teatral constituía mais o aprofundamento de uma ética do que uma atividade estética. Ao longo de suas excursões internacionais, Bob Wilson incluía ao seu elenco atores das localidades por onde passava.

workshop. Designação que receberam, nos Estados Unidos e Inglaterra, as diversas escolas teatrais de vanguarda, a partir de G. P. Baker (1866-1935), da Universidade de Harvard, que funcionou de 1905 a 1924. A partir daí, começaram a aparecer outras *oficinas* pelo mundo inteiro, sendo que as que mais se destacaram foi o *Dramatic Workshop*, fundado em 1940 e diri-

gido por Erwin Piscator*, e o *Theater Workshop*, de Littlewood, que apareceu em 1954. A expressão é também usada para identificar cursos de teatro que objetivem estreitar o contato entre o espectador e o teatro.

Worttondrama. Palavra alemã, criada por Richard Wagner*, para designar uma narrativa musical contínua e essencialmente dramática, com a qual o compositor pretende criar uma nova atitude musical e teatral. Literalmente, em alemão, *palavra/som/drama*.

Z

Zanni. Criado, ora esperto e malicioso, ora bonachão e estúpido, em qualquer situação glutão, figura popular e obrigatória no elenco da *Commedia dell'Arte*. Usava sempre uma meia-máscara feita de couro, barba descuidada, chapéu de abas largas, e, na cintura, uma adaga de madeira. É provável que seu nome seja uma redução de *Giovanni*, aparecendo sob diferentes variantes: Zannoni, Zan, Sanni. Outra etimologia leva à palavra grega *sannos*, bobo, e ao latim *sannio*, pantomimeiro.

zarzuela. Espécie de ópera cômica espanhola, em que eram alternados os cantos e a declamação. Originada das antigas composições musicais intercaladas nas representações dramáticas dos séculos XV e XVI, é cantada geralmente pelas atrizes. A primeira peça digna desse nome foi a égloga *La selva sin amor*, de Lope de Veja*, com música de autor desconhecido, apresentada em 1629, seguindo-se *El jardin de Falerina*, de Calderón de La Barca*, estreada na presença dos reis espanhóis, na Casa de Recreio *La Zarzuela*, sendo que, a partir de então, tais gêneros de espetáculos passaram a receber a denominação de *Fiestas de Zarzuela*, para logo em seguida reduzir-se para *zarzuela*. Foi largamente cultivada pelos dramaturgos mais significativos da época.

zarzuelista. Autor de zarzuelas.

Zibaldoni. Repertório de *canovacci** da *Commedia dell'Arte*, elaborado por famosos comediantes, nos quais figuram falas, definições, piadas, anedotas, e até mesmo pequenos trechos de diálogos que serviam de guia para diversas companhias, em diferentes épocas da História do Espetáculo.

CRONOLOGIA

de acontecimentos influentes na formação da cultura teatral

581 a 560 a. C. – Data provável da criação do primeiro coro cômico, inventado em Atenas, pelo poeta Susárion, originário da Icária.

543 a. C. – Realiza-se a primeira Grande Dionisíaca, organizada por Pisístrato, em Atenas, na qual o primeiro prêmio coube a Téspis, considerado historicamente o primeiro poeta trágico.

185 a. C. – Nasce o comediógrafo latino Publius Terentius Afer, cujo refinado realismo e humor influenciaram mais tarde a comédia de costumes.

55 a. C. – Pompeu manda construir o primeiro teatro permanente de Roma, instalado no Campo de Marte.

1460 (ou 1465) – Nasce em Guimarães (ou Barcelos) o dramaturgo português Gil Vicente, a maior figura da literatura renascentista de seu país, antes de Camões. Estreou na literatura dramática em 1502, com o *Monólogo da visitação.*

1562 – Nasce Lope de Vega, em Madri.

1564 (23 de abril) – Nasce, em Stratford-on-Avon, ou apon-Avon, Inglaterra, o dramaturgo William Shakespeare.

– em Canterbury, Inglaterra, nasce o dramaturgo Christopher Marlowe.

1576 – O ator inglês James Burbage constrói em Londres *The Theatre*, a primeira casa de espetáculos da Inglaterra.

1580 – Inauguração do *Teatro Olímpico*, em Vicenza, Itália, o primeiro edifício teatral inteiramente coberto do mundo. Projeto do arquiteto Andrea di Puerto, o *Palladio,* como era mais conhecido em sua época, foi dotado de um cenário fixo no palco, construído em

perspectiva e representando ruas e palácios. A área destinada para a platéia, em forma de anfiteatro, revela influência tanto da velha Grécia como de Roma antiga e da Idade Média.

1597 – É apresentada a ópera *Daphne*, para um público privado, no Palácio Pitti, em Florença, Itália. De autoria de Jacopo Peri, com libreto do poeta Ottavio Rinuccini, foi a primeira obra no gênero.

c. 1600 – Em Florença, Itália, acrescenta-se música à tragédia de inspiração lírica, surgindo daí o melodrama.

1616 (23 de abril) – Morre William Shakespeare.

1628 – Inaugurado em Parma, Itália, o *Teatro Farnese*, projetado pelo arquiteto Giovanni Battista Aleotti, cuja originalidade foi sua estrutura, onde já estava determinado o lugar do espectador, destacando-se uma enorme escadaria reservada, em princípio, para o príncipe, seus convidados e a corte. A platéia era livre, como o espaço de uma praça onde se realizavam torneios.

1637 – Inaugurado o *Teatro San Cassiano*, em Veneza, Itália, que abrigará também espetáculos de ópera.

1642 – Triunfantes nas eleições, os puritanos ingleses, que consideram o teatro uma atividade imoral, mandam fechar, por decreto governamental, todos os teatros do Reino Britânico e demolir alguns edifícios.

1651 – É inaugurado em Nápoles, Itália, o primeiro teatro dedicado exclusivamente à Ópera.

1680 – Por determinação de Luís XIV, é criada, no mês de agosto, a *Comédie Française*, da fusão da *troupe* do *Hotel de Bourgogne* (especializada no repertório trágico) e a do *Hotel de Guénégaud* (mais ligada ao repertório cômico). O plano do Rei Sol era o de dotar a França de uma instituição única, encarregada da manutenção e do enriquecimento do repertório dramático nacional, com a missão de preservar a cultura tradicional da França.

1707 (25 de fevereiro, Terça-Feira de Carnaval) – Nasce, em Veneza, Carlo Goldoni, que se tornaria o maior comediógrafo italiano.

1749 – É reprisada no *Teatro San Angelo*, em Veneza, Itália, a comédia de Carlo Goldoni, *A viúva astuciosa*, que provocaria me-

morável polêmica, de treze anos de duração, contra o ex-jesuíta Pietro Chiari, e que terminou suscitando as iras da Inquisição contra os dois autores.

1763 – Nasce, em Paris, o ator trágico francês François-Joseph Talma.

1778 – Inaugura-se em Milão, Itália, o *Teatro Alla Scalla*, projetado e construído pelo arquiteto Giuseppe Piermarini, até hoje um dos mais célebres e importantes do Ocidente. Serviu de modelo para centenas de outros edifícios, criando um novo conceito de palco, conhecido pelo nome de "palco à italiana".

1803 – Nasce, no Rio de Janeiro, João Caetano dos Santos, que se tornaria empresário, ator, dramaturgo e teórico, fundador da primeira companhia de teatro brasileira.

1815 – Nasce em Paris Eugène Labiche, comediógrafo francês, mestre do *vaudeville*, que levou ao apogeu esse gênero de comédia ligeira.

1828 – Nasce em Cristiânia, Noruega, o poeta e dramaturgo Henrik Ibsen, um dos pioneiros do teatro moderno e autor de algumas peças consideradas precursoras do teatro expressionista, entre elas *Peer Gynt* e *Brandt*.

1829 (15 de janeiro) – É criada a Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos, a mais antiga sociedade de teatro amador conhecida no Brasil, inaugurada com o drama *O desertor francês*. Foram 50 os seus membros fundadores. Em maio do ano seguinte (1830), pouco antes da abdicação do Imperador Pedro I, realizam um espetáculo de gala sob o título *Ministério constitucional*.

15 de maio – Pelo aviso nº 88, S. M. o Imperador proíbe os estudantes de Direito de São Paulo de realizar representações teatrais durante o período de aulas, mesmo em teatro particular.

21 de junho – Pelo aviso nº 123, ficava proibida a encenação de peças no *Teatro São Pedro*, "sem o prévio exame do desembargador encarregado do expediente da Intendência Geral da Polícia".

1833 – Nasce o dramaturgo gaúcho José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo, precursor do Teatro do Absurdo que viria a ser prati-

cado por Beckett, Ionesco, Pinter, entre outros, no começo do século XX. Inédito em vida, sua obra foi revelada na década de 60 do século passado, pelo pesquisador Guilhermino César.

– Nasce na Itália o grande ator trágico Tommaso Salvini.

1839 – Nasce, no Rio de Janeiro, Joaquim Maria Machado de Assis, que viria se tornar o mais importante crítico de teatro de seu tempo e autor de algumas obras dramáticas, entre elas o clássico *Antes da missa*.

1841 – É criada, em São Luís, a Sociedade Dramática Maranhense, que deu impulso invulgar à arte dramática na capital do Maranhão.

1849 – Nasce em Estocolmo, Suécia, o dramaturgo August Strindberg, precursor do expressionismo no teatro. Dotado de talento universal, teve vida atormentada, chegando algumas vezes aos limites da insanidade. Mais conhecido como dramaturgo fora de seu país, poucos escritores são tão subjetivos quanto Strindberg e, quase sempre, é difícil separar sua vida da própria obra, constituída de cerca de oitenta volumes.

1857 – Estréia, em novembro, a peça *O demônio familiar*, de José de Alencar.

1858 – Pelo decreto nº 2.294, de 27 de outubro, ficam aprovados os estatutos da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, sendo um de seus objetivos "preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos".

– Ano provável da estréia da primeira opereta bufa da História, *Orfeu nos infernos*, de Jacques Offenbach.

1859 – Ano provável do aparecimento da primeira *revista do ano* brasileira, *As surpresas do sr. José da Piedade*, atribuída a Figueiredo Novaes.

– É inaugurado no Rio de Janeiro o *Alcazar Lyrique*, o primeiro café-concerto brasileiro, que se tornou, na época, o templo da ópera no Brasil.

1868 (6 de agosto) – Nasce em Villeneuve-sur-Fère, Aisne, França, o poeta e dramaturgo Paul Claudel.

1875 – Inaugura-se na França a Ópera de Paris, segundo projeto do arquiteto Charles Garnier, tornando-se o exemplo arquitetônico mais exuberante e requintado da história do teatro à italiana.

1876 – É construído e inaugurado na cidade de Bayreuth, Alemanha, o *Festspielhaus*, teatro projetado pelos arquitetos Brueckwald e Semper, primeira tentativa arquitetônica para modificar o modelo à italiana das casas de espetáculos. Sob a influência das idéias revolucionárias de Wagner, referente à cena e à arquitetura teatral, a sala deixa de ser em forma de ferradura, transformando-se num anfiteatro com a acústica melhorada e permitindo melhor visibilidade, por ser em degraus. Os balcões, frisas e camarotes laterais são eliminados, ficando só os balcões de fundo. As luzes da platéia, que até então continuavam acesas, passam a ser apagadas quando o espetáculo se inicia e a orquestra ganha o *fosso*, providências que permitem melhor concentração do espectador no espetáculo.

1878 – Thomas Edison inventa a lâmpada elétrica incandescente, que muda radicalmente o conceito de cenário e estilo, na representação.

1880 – A iluminação elétrica é adotada na maioria das salas de espetáculo, na Europa.

1882 (30 de setembro) – Nasce Leopoldo Fróes, ator dramático brasileiro que, na imprensa, em que também atuou, se notabilizou com o pseudônimo de João da Ega.

1886 – O duque Jorge de Saxe Meiningem funda uma companhia permanente de teatro, com o objetivo de reestruturar as bases vigentes na organização, interpretação e encenação teatrais.

1887 – André Antoine funda em Paris o *Teatro Livre*, cujo principal objetivo era o de libertar a cena francesa da escravidão do dinheiro, da censura e dos chamados autores de sucesso. Teatro-Escola para uso dos comediantes e renovadores da estética, a serviço dos escritores experimentais, o Teatro Livre encenou, da data de sua fundação até 1896, 124 textos de autores inéditos, ou jovens dramaturgos rejeitados pelos diretores das salas tradicionais. Com o apoio do chamado grupo naturalista e realista – Zola, os Goncourt, Alphonse Daudet –, que lhe confiavam suas obras, a companhia teatral de Antoine define "regras de interpretação repentista e verdadeira, im-

pregnada de realidade", que finalmente reintroduz a sobriedade de expressão e naturalidade na cena francesa.

1888 – Nasce em Porto Alegre, Brasil, o dramaturgo e animador de teatro Álvaro Moreyra, fundador do *Teatro de Brinquedo*, que muito contribuiu para a renovação do teatro brasileiro.

– É criado na França, por Signoret, o primeiro teatro de marionetes literárias, *O Pequeno Teatro*, instalado na Sala Vivienne. Com vida muito curta, obteve resultados bem curiosos, representando Cervantes, Aristófanes, Shakespeare, mistérios e lendas bíblicas.

1889 – Nasce em Maison-Laffitte o poeta, dramaturgo, cineasta e desenhista Jean Cocteau, cuja vasta obra ainda hoje é muito apreciada no Ocidente.

1890 – Paul Fort funda, em Paris, o *Théâtre d'Art*, para combater o naturalismo de André Antoine e impor a estética do simbolismo.

– André Antoine publica seu terceiro ensaio sobre teatro, *Le théâtre libre*, onde reúne o essencial de suas idéias sobre a encenação e a representação.

1892 – Nasce em Nova York o dramaturgo, teórico e encenador Elmer Rice, detentor, em 1929, do Prêmio Pulitzer, com a peça *Street scene*.

1893 – Nasce o diretor de teatro alemão Erwin Piscator, ligado ao teatro documentário e épico, ativista comunista, com idéias pacifistas. Influenciou profundamente a obra de Bertholt Brecht e na década de 20, em Berlim, Alemanha, fez uma experiência pioneira, empregando a projeção de filmes nos espetáculos, usando para tanto grandes aparatos cinematográficos.

– Lugné-Poe funda o *Théâtre de l'Oeuvre.*

1895 (14 de fevereiro) – Estréia no *Teatro St. James*, em Londres, Inglaterra, a última comédia escrita por Oscar Wilde, *The importance of being earnest*, conhecida no Brasil pelas traduções *A importância de se chamar Ernesto* e *A importância de ser prudente*.

– Adolph Appia publica o ensaio *La mise-en-scéne du drame wagnérien*.

1896 – Encenação de *Ubu rei*, de Alfred Jarry, no *Théâtre de l'Oeuvre*, em Paris. Considerada precursora do teatro moderno universal, desencadeou acirrada polêmica a partir dos comentários ácidos de Lugné-Poe.

– Nasce em Marselha, França, o poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud.

1898 (10 de fevereiro) – Nasce em Augsburg, Alemanha, Bertholt Brecht, criador de uma nova e revolucionária linguagem dramática que influenciou grande parte do teatro ocidental.

– Nasce em Ivelles, Bruxelas, o dramaturgo Michel de Gelderod, cujo nome de batismo era Adolphe Martins.

– Konstantin Stanislavski funda o *Teatro de Arte de Moscou*, que lança as peças de Anton Tchekhov.

– Encenação de *A estrada de Damasco*, de August Strindberg, espetáculo precursor do expressionismo no teatro.

1904 – O ator e teórico do teatro alemão Georg Fuchs (1868-1949) publica *A cena do futuro*, onde ataca o naturalismo, defendendo o princípio de que o teatro deve conservar o seu caráter de jogo, e que, como representação, não deve iludir o público, mostrando ser o que não é, mas afirmar o caráter emocional da representação dramática.

1905 – G. P. Baker cria, na Universidade Harvard, a primeira oficina (*workshop*) de arte dramática do mundo**.** Funciona até 1924.

– Gordon Craig publica sua obra fundamental, *De l'art du théâtre*.

1906 – Nasce em Dublin, Irlanda, Samuel Beckett, um dos mais importantes autores do chamado Teatro do Absurdo, Prêmio Nobel de Literatura em 1969.

1907 – É construído em Munique, Alemanha, o *Künstler-Theater* (*Teatro dos Artistas*) onde seriam colocadas em prática as idéias de George Fuchs (1868-1949).

1908 – Morre no Rio de Janeiro, onde viveu a vida inteira, o crítico teatral e dramaturgo Machado de Assis.

1910 – Nasce em Paris, no dia 19 de dezembro, o dramaturgo e "poeta maldito" Jean Genet.

1912 – Nasce em Recife, Pernambuco, Nelson Rodrigues, que viria a revolucionar a literatura dramática nacional, ao fugir do modelo francês que dominava o cenário teatral brasileiro. Pioneiro e radical na sua postura, suas peças refletem com crueza a condição humana, a partir de tipos extraídos da paisagem urbana, particularmente da sociedade carioca.

– A convite de Stanislavski, Gordon Craig vai a Moscou para dirigir *Hamlet*, com o elenco do *Théâtre d'Art.*

– Nasce, a 23 de novembro, em Slatima, Romênia, o dramaturgo Eugène Ionesco.

1913 – Intelectuais e teóricos italianos publicam o manifesto *O teatro de variedades*, que serviu de lançamento para o Movimento Futurista, o qual afirmava que o espetáculo deve possuir uma excitação erótica, provocar um estupor imaginativo, e o público não pode ficar passivo. Representa uma proposta de ruptura com o "teatro dramático".

– Construção, em Paris, do *Théâtre des Champs-Elysées*, equipado com o primeiro palco plano do teatro francês. Até então, os palcos eram inclinados, para facilitar a visão do público, o que gerou as expressões *subir* e *descer*, ainda hoje usadas na marcação de cena.

– O ator, diretor e teórico do teatro Jacques Copeau funda, na França, o *Théâtre du Vieux Colombier* e a Companhia dos Quinze. Sob sua orientação, o cenógrafo Francis Jourdain elimina a ribalta nessa casa de espetáculos, um dos elementos mais tradicionais do palco à italiana, unindo palco e platéia por uma escada. Copeau simplificava ao máximo os cenários de seus espetáculos, evitando reconstruir arqueologicamente o lugar da ação dramática, usando a luz para sugerir a atmosfera, e os figurinos para ressaltar a personagem.

1914 – Nasce em Columbus, Mississippi, Estados Unidos, o dramaturgo Tennessee Williams.

1915 – Os futuristas italianos lançam um segundo manifesto intitulado *Teatro futurista e sintético*, defendendo a idéia de um "teatro

atécnico, dinâmico, simultâneo, autônomo, alógico, irreal e sintético", onde o público tem que deixar de ser passivo, razão por que a cena deve invadir a platéia. Pampolini, cenógrafo e teórico, aproveita a onda e lança também seu *Manifesto da cenografia futurista*, onde naturalmente nega os princípios do naturalismo e a reconstrução histórica, admitindo que a cenografia deve fazer parte do espetáculo, acompanhando a forma dinâmica do espetáculo: "A cena deve viver a ação teatral na sua síntese dinâmica, deve exprimir, como o ator exprime e vive em si mesmo e de maneira imediata a alma da personagem concebida pelo autor".

1918 – Stanislavski organiza um Stúdio de Ópera, com o objetivo de aproximar a experiência por ele desenvolvida no *Teatro de Arte de Moscou* sobre a interpretação, com o setor lírico do Teatro Bolshoi, dando início a um fecundo centro de estudos e pesquisas práticas, fundamentado na análise das relações cantor-ator.

1922 – Acontece a Semana de Arte Moderna, no Brasil, que teoricamente desperta desejos de mudança na área teatral. Nesse ano, o Brasil recebe pela primeira vez a visita da famosa companhia francesa de revista, Bataclan, dirigida por Madame Rusimi, responsável pela estilo *bataclânico* das vedetes, com as pernas despidas das antiquadas meias grossas, obrigatórias às bailarinas do gênero. Da segunda vez que visitou o país, nesse mesmo ano, veio com o elenco da companhia a famosíssima vedete do *Folies Bergères*, Mistinguett.

– O dramaturgo, encenador e empresário teatral Renato Viana junta-se ao compositor Villa-Lobos e ao poeta e ensaísta Ronald de Carvalho, para fundar a Sociedade dos Companheiros da Quimera, cujo objetivo, revelado ao ser "deflagrada" a *Batalha da Quimera*, era a implantação de um teatro brasileiro digno da cultura artística e intelectual nacional vigente.

1924 – Pampolini, na Itália, lança o segundo manifesto da cenografia futurista, *A atmosfera cênica futurista*, onde propõe que nos próximos tempos o espaço cênico seja polidimensional e poliexpressivo, ou seja: represente a união das quatro dimensões do espaço teatral através de uma cena-síntese, uma cena-plástica e uma cena-dinâmica.

1925 – O *Teatro antipsicológico abstrato*, de Pampolini, na Itália, propõe a eliminação radical da criatura humana no espetáculo.

1926 – Antonin Artaud publica na *Nouvelle Revue Française* um manifesto onde defende o princípio de que o teatro não deverá ser mera "representação".

1927 – Álvaro e Eugênia Moreyra fundam, no Rio de Janeiro, o *Teatro de Brinquedo*, cujo elenco é formado por senhores e senhoras da chamada alta sociedade carioca, com o objetivo de praticar um teatro que pudesse fazer "sorrir e pensar" ao mesmo tempo. O elenco encenaria autores jovens, e o projeto daria guarida a programas de pantomima, musicais, apresentação de lendas brasileiras, poetas declamando seus poemas, músicos tocando suas músicas, "uma brincadeira de pessoas cultas, servindo aos que têm curiosidade intelectual". No manifesto de lançamento da idéia, Álvaro e Eugênia informavam que "a *mise-en-scène* é de brinquedo e achamos melhor acabar com a marcação: cada um fica e faz como melhor entender, mesmo que atrapalhe os demais da companhia. O que importa é o Teatro; a ordem, o método; a disciplina anula a expressão que só o instinto sabe criar". A casa de espetáculos tinha 180 lugares e foi inaugurada com a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra e vinte dias depois estréia *O espetáculo do arco-da-velha*, que é uma colagem de esquetes onde "músicos tocam suas músicas, poetas declamam suas poesias e atores exibem pantomimas de sua criação".

– Antonin Artaud funda, em companhia de Vitrac, o *Teatro Alfred Jarry.*

1929 – Erwin Piscator funda, com Hermann Schüller, o Teatro Proletário, que servirá para difundir sua idéia de um Teatro Político, onde a palavra arte, símbolo da manifestação burguesa, deveria ser eliminada: "O teatro é política, é consciência, e por isso deve mostrar a luta de classe e sua missão revolucionária".

– Ricardi, um dos líderes do movimento futurista, na Itália, cria o Teatro da Cor, onde propõe que a cor funcione como personagem autônoma.

– Walter Gropius funda, na Alemanha, a Bauhaus (casa de construção), escola voltada para a formação, pesquisa e reflexão no campo das artes visuais – arquitetura, urbanismo, pintura, escultura, desenho industrial e teatro.

1930 – É fundada em São Paulo a Associação de Artistas Brasileiros, que passa a ser dirigida pelo grande entusiasta do teatro Celso Kelly, e formada por Brutus Pedreira, Santa Rosa, Maria Luiza Barreto Leite, Agostinho Olavo, Gustavo Dória, Eugênia e Álvaro Moreyra.

1931 – Cheryl Crawford, Harold Clurman e Elia Kazan fundam nos Estados Unidos o *Group Theater*, que mais tarde se transformaria no *Actor's Studio*, responsável pela transformação da técnica e forma de representar dos atores americanos, influenciando enormemente o resto do Ocidente.

1932 –Antonin Artaud publica, no mês de outubro, o primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, onde proclama sua determinação de diminuir a importância do dramaturgo em favor do diretor.

1933 – Nasce em Rzesnow, Polônia, Jerzy Grotowski, fundador de um *Teatro-Laboratório em Opole* (1959), dedicado ao ator e à pesquisa teatral. Em 1968, ele expôs seu pensamento no livro *Em busca de um teatro pobre*, de onde surge o Método Grotowski para a formação do ator.

– O arquiteto e artista plástico brasileiro Flávio de Carvalho funda, em São Paulo, o *Teatro da Experiência*, logo proibido pela polícia do ditador Getúlio Vargas, apesar do protesto de artistas e intelectuais.

1936 – Stanislavski publica *A preparação do ator*, que diz respeito ao trabalho interior do artista, particularmente do ator, exercitando o seu espírito e sua imaginação segundo sua teoria da representação, que ficou conhecida pelo nome de Método.

– O dramaturgo e animador de teatro brasileiro Renato Viana cria, no Rio de Janeiro, o *Teatro-Escola*, com subvenção do Ministério da Educação e Saúde e da Prefeitura da cidade, provocoando protesto da classe teatral, que não admitia esse tipo de "regalia" à custa dos cofres públicos.

1937 (26 de dezembro) – É publicada a lei nº 92, criando o Serviço Nacional do Teatro, SNT, do Ministério de Educação e Saúde. Seu primeiro diretor é o dramaturgo Abadie Faria Rosa.

1938 – Fundado em São Paulo o grupo Os Comediantes, extensão da Associação de Artistas Brasileiros, que se propõe desenvolver um movimento de renovação estética da cena nacional. A estréia só aconteceu no ano seguinte (1939) com a comédia *A verdade de cada um*, de Pirandello, dirigida por Adauto Filho.

– Antonin Artaud publica, na França, *O teatro e seu duplo*, inspirado essencialmente no teatro tradicional de Bali e na cultura dos índios mexicanos. A partir de 1968, a obra transforma-se na bíblia dos novos encenadores ocidentais, influenciando, até nossos dias, a estética da encenação.

– Morre, no mês de agosto, o teórico e diretor russo Konstantin Stanislavski.

1941 – Chega ao Brasil, no mês de setembro, fugindo da guerra na Europa, e da perseguição nazista aos judeus, o encenador polonês Zbiegniew Ziembinsky, que se tornaria o responsável pela grande renovação estética e modernização do espetáculo no Brasil.

1943 (28 de dezembro) – Encenada a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes, no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro.* Dirigida por Ziembinski, com cenários de Santa Rosa, configurou-se no marco inicial do moderno teatro brasileiro, revolucionando o panorama da dramaturgia e da encenação teatral no país.

1945 (17 de setembro) – O decreto-lei nº 7.958, assinado pelo presidente Getúlio Vargas, cria o Conservatório Nacional de Teatro, ligado à Universidade do Brasil.

1947 – Em outubro, nos Estados Unidos, Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis transformam o *Group Theater* em *Actor's Studio*, um lugar onde atores, escritores e diretores possam estudar e treinar, livres das pressões da arte comercial. Elegem para linha de trabalho os ensinamentos de Konstantin Stanislavski. Kazan e Lewis foram os únicos professores do grupo até 1948, quando se incorporou a eles o austríaco Lee Strasberg.

– Por sugestão do crítico de arte e negociante de quadros Christian Zervos, o ator e diretor de teatro Jean Villar cria, na França, o Festival d'Avignon. O evento tinha por objetivo atingir grande público, para uma reflexão coletiva sobre o destino da arte dramática em dimensão planetária, priorizando, nas encenações, trabalhos de pesquisa e experimentações. O Festival, na sua origem, tinha a duração de várias semanas e acontecia sempre no mês de julho.

1948 (6 de janeiro) – Depois de sete meses de ensaios, Paschoal Carlos Magno estréia, no *Teatro Fênix*, o *Hamlet* de Shakespeare, marcando o início da carreira do *Teatro do Estudante do Brasil*. Com um elenco de jovens intérpretes totalmente desconhecidos do público e da imprensa, o TEB iniciava uma fase de revelações para a história do teatro brasileiro. Desse elenco anônimo, revelaram-se os melhores intérpretes da geração, como Sérgio Cardoso, Sérgio Brito, Maria Fernanda, Jacy Campos, Fregolente, Luiz Linhares. A direção do espetáculo foi de Hoffman Hamish, e os cenários, do estreante Pernambuco de Oliveira.

– Industriais paulistas, tendo à frente o empresário Franco Zampari, fundam o *Teatro Brasileiro de Comédia*, que originalmente fica instalado numa garagem, com capacidade para 356 lugares, na cidade de São Paulo. Foi o primeiro elenco profissional a ter sob contrato cinco diretores simultaneamente – Adolfo Celi, Ziembinski, Luciano Salce, Flamínio Bollini e Ruggero Jacobbi – e foi ponderável sua contribuição para a modernização do espetáculo brasileiro. Funcionou normalmente até o ano de 1964.

– Morre o poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud.

1949 – Depois de um exílio prolongado para escapar ao furor nazista, Bertholt Brecht retorna à Alemanha e funda, em Berlim Oriental, juntamente com Benno Besson e Erich Engel, o *Berliner Ensemble*, que chega a ser um dos maiores elencos de teatro do Ocidente.

– Stanislavski publica *A composição da personagem*, onde trata das chamadas técnicas exteriores – treinamento do corpo e trabalho rigoroso da voz, ambos, instrumentos com que o artista no palco expressa convincentemente o que desenvolveu na sua etapa da criação interior.

1951 – Maria Clara Machada funda, no Patronato da Gávea, Rio de Janeiro, O Tablado, elenco inicialmente dedicado ao teatro infantil, transformando-se posteriormente em Escola de Teatro.

– De 9 a 13 de julho, é realizado o Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro.

– Julien Beck e Judith Malina fundam, nos Estados Unidos, o *Living Theater*, que se posicionaria frontalmente contra o teatro comercial praticado na Broadway, inaugurando a corrente dos grupos *Off-Broadway*, que posteriormente geraria os *Off-Off*. Com uma proposta revolucionária que influenciou a cena de seu tempo, o Living passa a falar do homem e seus problemas contemporâneos. A importância desse grupo está na revelação de que qualquer lugar pode se transformar em espaço teatral, na coreografia usada para organizar esses lugares, e no esforço da atuação do ator, tudo em função da palavra e da mensagem que ele divulga.

1952 – O diretor polonês Jerzy Grotowski funda o *Teatro-Laboratório*, na cidade de Opole, transferido em 1956 para Wroclaw. Sofrendo da influência do teatro praticado e pregado por Antonin Artaud, do teatro oriental, da Ópera de Pequim, do *Kathakali* indiano e do nô japonês, ele elabora sua teoria da pobreza, difundida no seu livro *Em busca de um teatro pobre*, publicado em 1968.

1953 – O diretor de teatro e professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo, José Renato Pécora, funda o *Teatro de Arena*, com elenco formado por atores saídos da Escola de Arte Dramática, e que revolucionaria a dramaturgia nacional da época, tanto na arquitetura do palco como na do espetáculo, praticando um teatro com sotaque brasileiro e tema nacional. Foi o primeiro elenco brasileiro criado para atuar num palco tipo arena, lugar teatral que fugia dos padrões clássicos do palco à italiana, estabelecendo sua ação no centro da platéia, seguindo a proposta da norte-americana Margo Jones, do *Theater-in-the-round*. Justificando questão econômica para adoção desse modelo revolucionário para a tradição nacional, sua estréia foi feita no Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo só conseguiu um teatro permanente em 1955, quando foi feita a adaptação de uma antiga loja na rua Theodoro Baima, 94, com 150 lugares. Mas tarde foi rebatizado de *Teatro Experimental Eugênio Kusnet*.

– De 25 a 29 de novembro, é realizado o Segundo Congresso Brasileiro de Teatro.

– *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, marca o começo definitivamente histórico do que ficou convencionado chamar de Teatro do Absurdo.

1955 (23 de fevereiro) – Morre de câncer, aos 83 anos de idade, o dramaturgo e poeta francês Paul Claudel.

– O Instituto Internacional de Teatro funda o *Teatro das Nações Unidas*.

1956 – O Presidente da República, Juscelino Kubitscheck, assina a regulamentação da lei nº 1.565, que estabelece a obrigatoriedade da representação, pelos elencos nacionais, de pelo menos uma peça brasileira para cada três estrangeiras.

– Por decreto da Presidência da República, é criado o *Teatro Nacional de Comédia – TNC*, órgão ligado ao Serviço Nacional do Teatro, do Ministério da Educação e Cultura.

– É realizado na cidade de Salvador o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, cujo principal objetivo é o de encontrar uma "língua-padrão" para o teatro brasileiro.

– Morre Bertholt Brecht.

1957 – Fundado em Paris o *Teatro das Nações*, que vai revelar para o Ocidente o teatro tradicional japonês, nô, kabuki e *bunraku*, assim como os elencos africanos.

1963 – Morre, em outubro, o dramaturgo, poeta e cineasta Jean Cocteau.

1964 (1º de abril) – Fascistas, membros da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade – TFP põem fogo no prédio da União Nacional de Estudantes, UNE, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, onde estava sediado o Centro Popular de Cultura, CPC, que desenvolvia uma estética revolucionária de texto e espetáculo, inspirado no *Agitprop* e no Teatro de Guerrilha. A estréia do grupo, ali, seria com *Os Azeredos mais os Benevides*, de Oduvaldo Viana Filho, já em ensaios sob a direção de Nelson Xavier.

– Eugênio Barba cria o Odin Teathre, com sede na Dinamarca, que se transformaria num grande centro de renovação da arte teatral do Ocidente.

– Morre, no Rio de Janeiro, o dramaturgo e animador do teatro brasileiro Álvaro Moreyra.

1965 – Em fevereiro, o governador do Estado do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, sanciona lei isentando o teatro de pagamento de impostos.

(27 de maio) – O Presidente da República, Humberto de Alencar Castelo Branco, sanciona a lei nº 4.641, que regulamenta a profissão do trabalho na área do teatro. Era diretora do Serviço Nacional do Teatro Heliodora Carneiro de Mendonça.

– A Censura Federal, criada pela Ditadura Militar instalada no Brasil desde 1964, comete a primeira proibição total, de uma série a perder de vista, de espetáculos teatrais: *O vigário*, do dramaturgo alemão Rolf Hochhuth.

– É criado, no Rio Grande do Sul, o Instituto Estadual de Teatro, subordinado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, com o objetivo de superintender toda e qualquer atividade teatral no Estado.

1966 – Estréia nacional do dramaturgo Plínio Marcos, com a montagem de *Dois perdidos numa noite suja*, em São Paulo.

– Morre Erwin Piscator, um dos maiores encenadores e teóricos do teatro alemão, criador do Teatro Proletário.

1967 – Estréia de *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade, no *Teatro Oficina* de São Paulo. Escrita entre 1933 e 1937, a peça foi dirigida por José Celso Martinez Correia e encenada como espetáculo-manifesto.

– Estréia nacional de *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, pelo *Teatro Jovem*, dirigida por Kleber Santos. Escrita em 1946, o texto nunca tinha sido, desde então, liberado para encenação.

1968 – José Celso Martinez Correia faz, com o *Oficina* de São Paulo, o ensaio geral de *Galileu Galilei*, de Brecht, para a censura.

O teatro brasileiro e a Nação, de um modo geral, viviam momentos de perplexidade com a instituição do Ato Institucional n° 5, em 13 de dezembro, o mais cruel e radical de todos, responsável pelo banimento de todos os direitos constitucionais e civis do cidadão brasileiro.

– As Forças Armadas obrigam a Censura Federal a cancelar o Concurso de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, SNT, por ter premiado a peça de Oduvaldo Viana Filho, *Papa Highirte*.

– É mostrado pela primeira vez, num espetáculo no Brasil, o nu total e frontal, na peça *Ó Calcutá*.

– Grotowski publica *Para um teatro pobre*, onde expõe suas teorias sobre arte dramática, sobretudo a influência que recebeu do teatro oriental, o método de formação do ator, de Meyerhold, a biomecânica, e também reavalia a metodologia de Stanislavski.

1969 – Morre, no mês de junho, a atriz Cacilda Beker, de hemorragia cerebral, quando representava o papel de Estragon, da peça *Esperando Godot*, de Beckett, dirigida por Flávio Rangel.

1970 – O encenador inglês Peter Brook cria, em Paris, o Centro Internacional de Pesquisa Teatral, instalado na Manufatura dos Gobelinos, nas *Boeffes du Nord*.

1971 – Morre a atriz Glauce Rocha, de colapso cardíaco, aos 38 anos, depois de seu trabalho em *Ponte sobre o pântano*, de Aldomar Conrado, dirigido por João das Neves, para o grupo Opinião.

– Morre Napoleão Muniz Freire, de parada cardíaca, durante a temporada de *Casa de bonecas*, de Ibsen, onde atuava como ator e foi o autor do cenário.

1972 – Morre, de ataque cardíaco, no mês de agosto, o ator Sérgio Cardoso, no meio da gravação da telenovela *Antônio Maria*.

– Surge, no Rio de Janeiro, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, criado a partir de um curso de teatro ministrado por Sérgio Brito.

1974 – Sob forte pressão da Censura Federal e perseguição política ostensiva, movida pela Ditadura Militar, o *Teatro Oficina* considera-

se incapaz de continuar sua trajetória, dando por encerrada suas atividades, depois da prisão e tortura de José Celso Martinez Correia, seu principal animador.

– Morre o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha.

– A empresária e produtora Ruth Escobar realiza o Festival Internacional de Teatro, trazendo encenadores e teóricos de porte internacional para visitar nosso país, entre eles Bob Wilson e Grotowski.

1975 – Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro, restabelece o Concurso de Dramaturgia, suspenso desde 1968 por decisão da Ditadura Militar. Foram reunidos 371 textos novos, sendo conferido o prêmio póstumo a *Rasga coração*, de Oduvaldo Viana Filho. O concurso havia sido cancelado justamente por ter premiado *Papa Highirth*, outro texto do mesmo dramaturgo.

1976 – Tempo de espera, do dramaturgo maranhense Aldo Leite, um drama que fala sobre a realidade rural brasileira, onde o diálogo foi abolido, comove o público paulista e carioca, sendo convidado a participar do Festival de Nancy, na França.

– Ruth Escobar repete o Festival Internacional de Teatro, grandemente comprometido por pressões políticas, mesmo assim com excelente repercussão artística. Pela primeira vez vêm ao Brasil elencos da Uganda, Islândia e do Irã. De grande repercussão foi a presença do grupo catalão El Joglares.

– Morre Paulo Pontes, autor e pensador da dramaturgia brasileira.

1978 – O Serviço Nacional de Teatro cria o Mambembão, projeto que levará os elencos a viajar pelo interior do País, financiados com recursos federais.

(24 de maio) – O profissional do teatro, no Brasil, é finalmente reconhecido por lei federal, a lei n° 6.533, que regulamenta a profissão de artistas e técnicos, fixando a jornada de trabalho e concedendo outros benefícios.

1979 (1º de janeiro) – Extinto o Ato Institucional nº 5, o famigerado AI-5, o mais cruel e desumano de todos os atos institucionais baixa-

dos pela Ditadura Militar que governou o país a partir de 1964. O AI-5 impôs uma censura odiosa a todas as manifestações artísticas e culturais brasileiras, considerando o Teatro como manifestação inimiga do Estado.

1981 – O Serviço Nacional de Teatro é transformado em Instituto Nacional de Artes Cênicas, INACEM, incluindo no seu círculo de interesse o circo, a dança e a ópera.

1982 – Renato Arocolo e Raffaela Rosselini, do *Teatro dell' IRAA* – Instituto de Pesquisa de Arte do Ator – sediado em Roma, lançam, com a ajuda da UNESCO, um projeto intitulado Teatro Fora do Teatro, cujo objetivo é o de explorar "as possibilidades de um teatro de comunicação, que promova o conhecimento e a compreensão entre culturas de povos diferentes". A primeira experiência foi feita no sul do Chile, numa reserva de índios mapuche.

1995 (30 de dezembro) – Morre em Berlim, de câncer no esôfago, aos 66 anos de idade, o dramaturgo alemão Heiner Müller, uma das personalidades mais importantes do moderno teatro ocidental. Müller dirigia a companhia *Berliner Ensemble*, criada na década de 50, em Berlim Oriental, pelo seu amigo Bertholt Brecht. Marxista filiado, Müller avançava o sinal até onde lhe permitia o regime comunista da extinta Alemanha Oriental, com peças que colocavam em xeque os dogmas ideológicos do partido. Entre seus principais textos estão *Hamletmachine* e *Quartet*, ambos encenados no Brasil.

1999 (14 de janeiro) – Morre na Itália o teórico polonês Jerzy Grotowski, aos 65 anos de idade. Grotowski esteve no Brasil em 1966, a convite do SESC São Paulo.

2004 (24 de fevereiro) – Morre no Rio de Janeiro, aos 90 anos de idade, o teatrólogo Pedro Bloch, autor de *As mãos de Eurídice*, *Os inimigos não mandam flores*, *Esta noite choveu prata*, entre outros grandes sucessos de público e bilheteria.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1946.

BELLEZA, Newton. *Teatro grego e teatro tomano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1961.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski *et al*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BORBA FILHO, Hermillo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. Brasília: MINC, 1987 (Coleção Ensaios).

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petropólis: Vozes, 1984.

BRECHT, Bertholt. *Teatro dialético*. Tradução da Editora Portugália, Portugal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Terry Calado. Petropólis: Vozes, 1970.

CADERNOS DE TEATRO. Publicação de O Tablado. Rio de Janeiro. Números de 1 a 39.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção***.** São Paulo: Perspectiva, s. d.

CARVALHO, Ênio. *Historia e formação do ator.* São Paulo: Ática, 1989.

COSTAS, Lígia Milits da, e /REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia – estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.

D'AMICO, Sílvio. *Historia general del teatro*. 5v. Tradução do italiano para o espanhol de Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1956.

DIONYSOS. Publicação do Serviço Nacional do Teatro. Brasília: Números 1 a 17.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade.* Trad. de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE, Bandeira. *História geral do teatro.* s. l.: Editora Minerva., s. d.

ESSLIN, Martin. *Teatro do absurdo.* Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968.

FAVROD, Charles-Henri. *Enciclopédia do mundo actual: Teatro.* Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1977.

FERGUSSEN, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Trad. Heloísa de Holanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

GÁCIO, Luiz Millá. *Tratado de caracterização teatral.* Barcelona: Libreria Teatral Millá, 1944.

GARDIN, Carlos. A Cena em Chamas. *In A morta,* de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

GASSNER, John. *Mestres do teatro. I* (1974) e *II* (1980). Trad. e prefácio Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, s. d.

GEISNHEYNER, Max. *História da cultura teatral.* Trad. Gudrom Hamrol. Lisboa: Editorial Aster, 1961.

GIRARD, Gilles. *O universo do teatro.* Coimbra: Almedina, 1980.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Trad. Antônio M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre.* Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática.* Brasília: Ministério de Educação e Cultura/INC, 1956.

JANSEN, José. *A máscara, no culto, no teatro, na tradição.* Brasília: Cadernos de Cultura. Ministério de Educação e Cultura, 1952.

JEAN, Ivone. *Marionetes populares.* Brasília: Cadernos de Cultura do Ministério de Educação e Cultura, 1965.

KUHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese.* Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1971.

KUSNET, Eugênio. *Iniciação a arte dramática.* São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. *Ator e método*. 3. ed. Brasília: MINC/INACEM, 1987.

LAFFITTE, Sophie. *Tchecov.* Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993 (Série Escritores de Sempre).

LALOU, René. *O teatro na França.* Trad. Beatriz/Sylvia Romeiro Pochart. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

LESKY, Albin. *A tragédia grega.* Trad. J. Guinsburg/Geraldo G. de Souza/ Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LESSA, Barbosa. *Primeiras noções de teatro.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1958.

LESSING. *De teatro e literatura.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.

LEWIS, Robert. *Método ou loucura.* Trad. Bárbara Heliodora. s. l.: Letras e Artes, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro.* 3. ed. São Paulo: Ática, 1986.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia.* São Paulo: Ática, 1989 (Série Princípios).

MEYERHOLD. *O teatro de Meyerhold.* Coletânea de textos do teórico russo Meyerhold e sobre ele, selecionados e traduzidos por Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma fronteira de resistência.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MIRALES, Alberto. *Novos rumos do teatro.* Lisboa: Biblioteca Salvat, 1979.

MORGAN, Fidelis. *Tudo que você precisa saber sobre teatro.* Trad. e adaptação de Sylvio Gonçalves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

NELMS, Henning. *Como fazer teatro.* Trad. Bárbara Heliodora. s. l.: Letras e Artes. 1964.

NIETSZCHE, Friedrich. *A origem da tragédia.* Trad. Erwin Theodor. s. l.: Cupolo. 1948.

NOGUEIRA, Goulart. *História breve do teatro, I* e *II.* Lisboa: Editorial Verbo, 1962.

NORONHA, Eduardo de. *Evolução do teatro.* s. l.: Clássica Editora, 1909.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro.* Brasília: Serviço Nacional do Teatro, s. d.

PARIS, Jean. *Shakespeare.* Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. (Série Escritores de Sempre).

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. *O que é teatro.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PLATÃO. *Ião*. Trad. Carlos Alberto Nunes, Belém: Universidade Federal do Pará, 1982.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Trad. Aldo Dellamina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia – a construção da personagem.* São Paulo: Ática, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

RANGEL, Otávio. *Técnica teatral.* s. l.: Talmagráfica, 1949.

RIBEIRO, Leo Gilson. *Cronistas do absurdo.* Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965.

RICE, Elmer. *Teatro vivo*. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras. Apresentação de Pedro Bloch. s. l.: Fundo de Cultura. 1959.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico***.** s. l.: s. e., 1965 (Coleção Buriti).

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A arte do ator.* Trad. Yan Michalski/Rosyana Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas.* Brasília: Serviço Nacional do Teatro, 1962.

SARAIVA, Antonio José. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval.* Publicação Europa-América. 2. ed., 1969.

SBAT. *Revistas de Teatro.* Publicação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. 1950 a 1995.

SCHILLER. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. Editora Herder. 1964.

SILVA, Agostinho da. *Comédia latina – Plauto e Terêncio.* Prefácio. s. l.: s. e., s. d. (Clássicos de Ouro).

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* São Paulo: Edições de Ouro, 1948.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 5. ed. Trad. F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A criação de um papel*. Trad. de F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *A preparação do ator.* 5. ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SUZUKI, Eiko. *Nô – teatro clássico japonês.* s. l.: Editora do Escritor. 1977.

TEATRO (O) - Enciclopédia do Mundo Atual. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

TEATRO BRASILEIRO. Revista de Assuntos Teatrais, publicada em São Paulo, sob a direção de Alfredo Mesquita. 1955/1956.

THOREAU, Henry. *Perspectivas do moderno teatro alemão.* Trad. Elsmarie Pape. São Paulo: Brasiliense, 1984.

TIEGHEM, Philippe van. *Técnica do teatro.* Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

UNESCO, Correio da. 1978 a 1988.

VV. AA. *Teatro Vivo – Introdução e história*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

VV. AA. *Teatro e vanguarda.* Trad. e seleção de Luiz Cari e Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1976.

WILLET, John. *O teatro de Brecht.* Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 1967.

YOUNG, Stark. *Teatro.* Trad. Bárbara Heliodora. s. l.: Letras e Artes, 1963.